مقالات في النقد الأدبي

ت . س . اليوت

التقاليد والموهبة الفردية

مهمة النقد

مهمة الشعر الاجتماعية

أصوات الشعر الثلاث

الشعر والدراما

الدكتور لطيفة الزيات

مقالات فى النقد الأدبى

ت. س. اليوت

ترجمة

الدكتورة لطيفة الزيات

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (عماد الدين سابقا)

تقـــديم

دفعنى إلى ترجمة هذه المقالات شعور بحاجة المكتبة العربية إلى الأصول النقدية ، فى المرحلة التى يتشكل فيها أدبنا ، وتتشكل فيها بالتالى حركة النقد عندنا . وقد أخترت أن أبدأ بهذه المقالات بالذات لأنها تمثل الاتجاه العام لكاتبها كناقد . فكل من المقالة الأولى والثانية « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٩) و « مهمة النقد » (١٩٢٣) من أوائل المقالات التى كتبها ت . س . اليوت ، وهما تحتو يان فيما بينهما الخطوط العامة لنظريته الشعرية والنقد . أما فكرته عن الدراما الشعرية فنجدها فى مقالتى « الشعر والدراما » (١٩٥١) وفى مقالة « أصوات الشعر الثلاث (١٩٥٣) . أما مقالة « مهمة الشعر الاجتماعية » (١٩٤٥) فهى مـــن أهم مقالاته الحديثة ، و يتحدث فيها عن دور الشاعر فى المجتمع الذى يعيش فيه .

وأود قبل أن أنتهى أن أشير إلى المنهج الذى اتبعته فى الترجمة ، حاولت أن أتحرى الأمانة ما أمكننى دون أن أخل ما أمكننى بتركيب الجملة العربية . وقد اضطررت أيضا إلى اسقاط بعض الأجزاء من

المقالات الأصلية ، وهى تلك الأجزاء التى تحتوى على شعر يدلل به « اليوت » على ما يستطيع الشعر أن يوحى به ، بكلماته المعينة ، وبأوزانه المعينة . إذ وجدت أن من العبث ترجمة هذه الأجزاء لأن من شأن ترجمتها أن تفقدها هذه الخصائص المعينة التى يستدل بها الكاتب ، والشعر كما يقول « اليوت » هو أكثر الفنون عناداً فى محليته .

لطيفة الزيات

التقاليد والموهبة الفردية

١

نادراً ما نتحدث فى الكتابات الانجليزية عن التقاليد ، وإن كنا نشير إلى ما يساويها أحيانا ونحن نفتقد وجـــودها ، وإذا ما استخدمنا الكلمة لانستخدمها قط كإسم فنقول التقاليد أو تقاليد بل نستخدمها كصفة فنقول أن شعر فلان تقليدى أو حتى تقليدى للغاية . ولاتظهر الكلمة عادة إلا فى عبارة توبيخ ، وإذا ظهرت فى عبارة ثناء كان معنى ذلك أن العمل يتضمن إحياء موفقا لنمط أثرى قديم ، ويبدو أن من الصعب على الأذن الانجليزية أن تتقبل هذه الكلمة بدون هذه الإشارة المطمئنة إلى علم الآثار .

ولا يحتمل قطعاً أن تظهر الكلمة فى معرض تقدير لكاتب من الكتاب ، سواء الأحياء منهم أو الموتى . ولكل أمة أو سلالة مزاجها لا الابداعى فحسب بل النقدى أيضا ، وهى تسهو عن النقص والقصور فى عاداتها النقدية أكثر مما تسهو عنهما فى إنتاجها الابداعى . ونحن نعرف أو نظن أننا نعرف الطريقة النقدية أوالعادات النقدية للفرنسيين من خلال الكمية الهائلة من الكتابات النقدية التى ظهرت فى فرنسا ،

ونقول فى بساطه إن الفرنسيين أكثر منا قدرة على ممارسة النقـد (أى شعب غير واع نحن) بل نحن نفتخر أحياناً بهـذه الحقيقة كما لو كان الفرنسيون أقل تلقائية منا، وربما كانوا، ولـكن من الأحرى بنا أن نتذكر أن النقد لازم لزوم التنفس، وأننا لن نخسر شيئاً إذا ما أبنا عما يدور برؤوسنا ونحن نقـرأ كتابا حرك مشاعرنا، وإذا ما انتقدنا الطريقة التى نؤدى بها عملية النقد هذه. ولو فعلنا لاتضح لنا فيما يتضح اتجاه يميزنا، وهو الاتجاه إلى الاعجاب بتلك النواحى من العمل التى يشابه فيها الـكاتب أقل ما يشابه غيره من الـكتاب.

ونحن ندعى أننا نجد فى هـذه النواحى أو فى هـذه الأجزاء من العمل ما هو فردى وما يشكل روح الشاعر. ونحن نتوقف فى رضا عند ما ينفرد به الشاعر عن السابقين عليه، وخاصة السابقين عليه مباشرة، ونحاول جاهدين أن نجد فى عمله عنصراً فريدا، يتأتى لنا أن نعزله على حده لنتمتع به. والواقع أن خير ما فى عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمـــــل فردية، هى تلك التى يثبت فيها أجداده الشـعراء الموتى، خلودهم. وهذه حقيقة نسـتطيع أن نتوصل إليها إذا لم نتحيز مثل هذا التحيز، وأنا لا أتـكلم عن فترة

للمراهقة الانطباعية للشاعر ، وإنما عن فترة النضوج الكامل .

ولو اقتصر معنى التقاليد على اتباع الطرق التى اتبعها الجيل السابق على استحياء ، أوفى محاولة عمياء لإحراز النجاح الذى سبق وأحرزه ، لكان من الواجب قطعا عدم تشجيع التقاليد . وقد رأينا الكثير من أمثال هذه التيارات الساذجة تذهب هباء . والجدة خير من التكرار . وللتقاليد مغزى أعمق من ذلك بكثير . والإنسان لا يرث التقاليد ، وعليك أن تبذل مجهودا كبيرا إذا ما أردت اكتسابها . وهى تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية ، تلك الحاسة التى لا يتأتى الاستغناء عنها لمن ينتوى الاستمرار فى كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين . ولا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك ماضى الماضى فحسب ، بل حاضره أيضا . والحاسة التاريخية لا تحتم على الإنسان أن يكتب وجيله فى دمه فحسب ، بل تحتم عليه أيضا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوربا من أيام هومر ، كيانا معاصراً ، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصراً . والحاسة التاريخية التى هى حاسة

اللازمنى بقدر ما هى حاسة الزمنى ، والتى هى حاسة اللازمنى والزمنى معا ، هى التى تجعل من الكاتب كاتبا تقليديا . وهى فى ذات الوقت التى تجعله يعى مكانه داخل نطاق الزمن ، يعى عصريته وعيا مرهفا .

ومعنى الشاعر ، أو معنى الفنان فى أى فن كان ، لايستمد منه وحده ، فتقديره إنما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء والفنانين الموتى . وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ؛ وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبا إلى جنب مع الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة . وليس هذا بمبدأ من مبادىء النقد التاريخى فحسب ، بل من مبادىء النقد الجمالى أيضا . وكما ينبغى أن يتوافق هو ويتلاءم معهم ، ينبغى أن يتوافقوا هم أيضا ويتلاءموا معه . فخلق عمل فنى جديد يؤدى فى ذات الوقت إلى إحداث تغير فى كل الأعمال الادبية التى سبقته . والآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند إضافة العمل الفنى الجديد (الجديد حقا) إلى قائمتها . والنظام القائم كل متكامل قبل وصول العمل الجديد ، ولكى يستعيد هذا الكل المتكامل نظامه بعد تدخل الجديد لابد وأن يتغير فى كليته ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تتعدل علاقة كل عمل فنى بالكل وتتغير نسبته وقيمته .

ويحدث التوافق بين القديم والجديد فى نطاق الشكل . ولن يجد من يتقبل فكرة هذا النظام وشكل الأدب الإنجليزى والأوروبى فى نطاقه ، غرابة فى أن نقول إن الحاضر ينبغى أن يغير من الماضى بقدر ما يوجه الماضى الحاضر . والشاعر الذى يدرك ذلك يدرك مدى المصاعب التى تواجهه ومدى المسئوليات التى يتحملها .

ويدرك الشاعر أنه ، بمعنى أو بآخر ، لابد وأن يقيم وفقا لمقاييس الماضى ، وأقول يقيم وفقاً لهذه المقاييس ولا أقول تقطع أوصاله ، فلا يصدر الحكم عليه بأنه يساوى الموتى أو يقل عنهم أو يفضلهم ، وإنما المسألة مسألة تقييم ، مقارنة يقاس فيها شيئان أحدهما بمقياس الآخر . وإذا ما اقتصر العمل الجديد على مجرد التوافق كان معنى هذا أنه لايتوافق على الإطلاق ، إذ لن يكون جديدا ، وبالتالى لن يكون عملا فنيا . ونحن لانقول إن العمل الجديد قيم لمجرد توفر هذا التوافق ، بل نقول إن التوافق اختبار لقيمته ، وهو فى الواقع اختبار لايمكن تطبيقه إلا فى بطء وحرص، فليس من بيننامن يستطيع أن يصدر حكما لا يقبل النقض على مدى هذا التوافق ، ونحن نقول هـذا العمل فيما يبدو يتوافق وربما كان فرديا أوهـــذا العمل فيما يبدو

فردى وربما يتوافق ، ولكن ليس من المحتمل أن يكون هذا دون أن يكون ذلك .

ولننتقل إلى عرض أوضح لعلاقة الشاعر بالماضى ، فهو لايستطيع أن يأخذ الماضى ككتلة أو كجرعة واحدة ، وهو لايستطيع أن يكون نفسه تكوينا كاملا على أساس الإعجاب بكاتب أو بكاتبين ، ولاأن يفعل ذلك على أساس تفضيل فترة تاريخية معينة ، فالطريق الأول طريق مستحيل والثانى يشكل تجربة هامة من تجارب الشباب، والثالث لايزيد على أن يكون تكملة هامة ومطلوبة . ولابد للشاعر من أن يعى التيار العام وعيا كاملا ؛ ذلك التيار الذى لايتمثل بصورة دائمة فى مشاهير الكتاب فحسب . ولابد له أن يدرك أيضا تلك الحقيقة الواضحة ،حقيقة أن الفن لايرتقى ولكن مادة الفن فى تغير مستمر بحيث لاتبقى على حال . ويتعلم الشاعر بمضى الزمن أن هناك عقلا أهم من عقله ، عقل أوربا ، عقل بلده ، ولا بد له أن يدرك أن هذا العقل متغير ، وأن هذا التغير تطور لايهمل شيئا ما فى طريقه ، فهو لايسقط هومر ولا شكسبير ولا نحت الرسامين المادلنيين (Magdalenian) على الحجر . وأن هذا التطور لايشكل ارتقاء من وجهة نظر الفنان ، رغم أنه قد يشكل اتجاهاً إلى مزيد من الرهافة وبالتأكيد إلى مزيد

من التعقيد ، بل ربما لايشكل ارتقاء من وجهة نظر عالم النفس ، أو لايشكل ارتقاء إلى الحد الذى نتصوره ، وربما يقوم فحسب على التعقيد الإقتصادى والآلى . والفرق بين الحاضر والماضى إنما هو فرق فى إدراك الحاضر الواعى للماضى إدراكا يفوق فى عمقه وفى حدوده إدراك الماضى لذاته .

قال أحدهم « الكتاب الموتى بعيدون عنا ، لأننا نعرف أكثر بكثير مما عرفوا» . تماماً ، وهم يشكلون مانعرف . وأنا مدرك للاعتراض الذي يثار عادة ضد ما هو جزء من برنامجى للشعر ، والاعتراض يتلخص فى أن عقيدتى الشعرية تتطلب من الشاعر إطلاعا واسعاً إلى حد غير معقول ، يصل إلى حد الادعاء . ويمكن الرد على هذا الاعتراض بالاستشهاد بحياة الشعراء فى أى محفل من محافل الشعر . ويؤكد المعترضون أيضاً أن من شأن الدراسة المستفيضة أن تقتل الحساسية الشعرية وأن تفسدها ، بينما نتمسك نحن بإيماننا بأن على الشاعر أن يسعى إلى المعرفة إلى الحد الذى لا يطغى على تجاوبه الضرورى وعلى كسله الضرورى أيضاً . وليس من المرغوب فيه بحال أن تقتصر المعرفة على مايمكن أن يرد فى أوراق الامتحان أو أن يستخدم استخداما

مشوبا بالإدعاء فى حجر الجلوس أو فى أساليب الدعاية . والبعض يستوعب المعرفة بلا مجهود ، والبعض يبذل العرق دونها . وقد خرج شكسبير من «بلوتارك» بجانب أساسى من التاريخ أكبر من ذلك الذى يستطيع أن يخرج به معظم الناس من كتب المتحف البريطانى مجتمعة. وينبغى أن أؤكد أن على الشاعر أن يطور وعيه بالماضى، أو أن يكتسب هذا الوعى ، وأن يستمر فى تطويره ما استمر عمله .

والمسألة مسألة تنازل دائم من جانب الفنان ، فهو يتنازل عن نفسه ، كما هى فى تلك اللحظة المعينة ، لشىء أقيم منه ، والطريق الذى يتقدم فيه الفنان هو طريق التضحية المتواصلة بالذات ، الاستبعاد الدائم للذات .

ويبقى بعد ذلك تعريف عملية استبعاد الشخصية وعلاقتها بحاسة التقاليد . ونستطيع أن نقول إن الفن يقترب من وضع العلم من خلال هذه العملية لاستبعاد الشخصية. وأنا أدعوك أن تأخذ فى الاعتبار ما يحدث عندما ندخل قطعة نقية من البلاتين فى حجرة تحتوى على الأكسجين وثانى أكسيد الكربون ، وذلك من قبيل التشبيه الذى قد يقرب المسألة إلى الأذهان .

٢

يتركز النقد الأمين ، والتذوق الحساس على الشعر لا على الشاعر . ولو استمعنا لصيحات نقاد الصحف المضطربة ، وإلى الترديد العامى لها لسمعنا أسماء عديد من الشعراء . أما إذا كان هدفنا هو تذوق الشعر أو القصيدة ذاتها لا المعرفة المدرسية ، فيندر أن نجد مطلبنا عندهم . وقد حاولت فيما سبق أن أوضح أن للشعر كيانا حيا يندرج تحته كل ما كتب على مر العصور من شعر . أما الجانب الآخر من هذه النظرية الموضوعية للشعر فيتمثل فى علاقة القصيدة بكاتبها . وقد استخدمت التشبيه لأوضح أن الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة إلى أن شخصية الأول أقيم من شخصية الثانى ، أو إلى أن الأول لديه ما يقول أكثر من الثانى ، بل يرجع هذا الاختلاف إلى أن عقل الشاعر الناضج أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه فى حرية وتتحول إلى مركبات جديدة .

والتشبيه كان تشبيها بالوسيط . وعندما يختلط الغازان اللذان

ذكرتهما من قبل فى وجود خيط من البلاتين يكونان حمض السكبرتيك . ولا يتكون هذا المركب الجديد بدون وجود البلاتين ومع ذلك لا يحمل الحامض الجديد أثراً من آثار البلاتين ، ويبدو البلاتين ذاته وكأن لم يتأثر ،يتبقى كما هو ساكن ومحايد ، وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين . وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداما جزئيا وقد لا يستخدم سوى هذه الخبرة ، ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال كلما انفصل فى أعماقه الرجل الذى يعانى ، والعقل الذى يخلق، وكلما قارب العقل الكمال فى هضم وتحويل المشاعر التى هى مادته . ويلاحظ أن الخبرة ، العناصر التى تدخل تحت تأثير الوسيط المحول تنقسم فيما بينها إلى قسمين ،الانفعالات (emotions)، والمشاعر الوجدانية (Feelings) . وأثر العمل الفنى أثر يختلف فى نوعه عن أى خبرة يخرج بها الإنسان من غير الفن . وقد يتألف هذا الأثر من انفعال واحد ، أو من مزيج من انفعالات مختلفة ، وقد تساهم فى تشكيل الأثر العام مشاعر وجدانية متعددة، تكمن بالنسبة للشاعر فى كلمات أو عبارات أو صور معينة . ويقوم الشعر العظيم أحيانا على المشاعر الوجدانية وحدها دون استخدام مباشر لأى انفعال كان . والمقطع الخامس عشر من جحيم دانتى (Inferno) يقوم على تطوير

الانفعال الواضح فى الموقف ولكن الأثر ، وإن كان موحداً كما هو شأنه فى أى عمل فنى ، يتحقق بالاعتماد على تفاصيل تركيبية للغاية . والرباعية الأخيرة تعطينا صورة،وشعورا وجدانيا مرتبطا بهذه الصورة، شعورا يهبط علينا ، وليس مجرد تطور مما سبقه ، شعورا وجدانيا لعله كان قد توقف فى عقل الكاتب حتى جاء دور المزيج الملائم لإضافته. وعقل الكاتب فى الواقع وعاء يستقبل ويخزن عدداً لا نهاية له من المشاعر الوجدانية ، من العبارات والصور التى تبقى حية حتى تتواجد الجزئيات التى يمكن أن تتحد لتكون مركبا جديداً .

وإذا قارنت عديدا من المقطوعات التى تمثل الشعر العظيم لاكتشفت التنوع الكبير فى المركبات التى تتوحد على أساسها العناصر المختلفة للعمل ، ولاكتشفت أيضا أن محاولة قياس العمل الفنى بمقياس أخلاقى أو بمقياس السمو «Sublime» محاولة خاطئة . فالعمل هنا لا يستمد أهميته من « عظمة » أو عمق الانفعالات ، أى العناصر المؤلفة له، وإنما يستمد أهميته من عملية الخلق ذاتها ، من الضغط الذى يتم فى ظله الانصهار . وقصة باولو وفرنسسكا (Paolo - Francesca) تستخدم انفعالا معينا ، ولكن عمق الشعر شىء يختلف تمام الاختلاف عن أى عمق يمكن أن توحى بة التجربة . وهذا الجزء ليس بأكثر عمقا من رحلة

يولسيس Ulysses فى المقطع السادس والعشرين ، ذلك المقطع الذى لا يعتمد إعتماداً مباشراً على أى إنفعال . وعملية تحويل الانفعال تتيح عديدا من ألوان التنوع . فالأثر الفنى الذى نخرج به من قتل أجا ممنون (Agamemnon) ، ومن عذاب عطيل (Othello) أقرب إلى الواقع من التأثير الذى نخرج به من مناظر دانتى ، ففى أجا ممنون يقارب الانفعال الفنى إنفعال المتفرج ، وفى عطيل ككل ، يقارب الانفعال انفعال البطل ذاته . ولكن الفرق بين الفن والواقع (الحادثة) هو دائما فرق مطلق . والمزيج الذى هو (أجا ممنون) هو فى غالب الظن مزيج تركيبى شأنه فى ذلك شأن رحلة يولسيس ، وفى كلتا الحالتين حدث امتزاج فى العناصر ، وأنشودة كيتس Keats تحتوى على عدد من المشاعر الوجدانية لا علاقة لها بالبلبل ، ولكن البلبل استخدم لربط بعضها مع بعض ، ربما لاسمه الجذاب أو لسمعته .

وربما ترتبط وجهة النظر ، التى أحاول جاهدا مهاجمتها ، بالنظرية الميتافيزيقية التى تقوم على أساس وحدة النفس ، فما أعنيه هو ، أن ليس للشاعر « شخصية » يعبر عنها ، بل له وسيط معين ، وهو وسيط فحسب لا شخصية ، وسيط تتجمع فيه الانطباعات والخبرات بطرق معينة وغير متوقعة . وقد لا تشغل الانطباعات والخبرات الهامة بالنسبة

للانسان مكانا فى شعره ، ، وقد لا تمثل تلك التى تـكتسب أهمية فى الشعر أهمية بالنسبة للانسان ، الشخصية . ولا تجعل الانفعالات الشخصية ، تلك التى تثيرها أحداث معينة فى حياة الإنسان ،من الشاعر شاعرا هاماً أو مشوقاً ، فانفعالاته الخاصة قد تـكون بسيطة أو خاملة أو مسطحة . والانفعال فى شعره قد يكون معقداً للغاية ، ولـكنه تعقيد يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذى نجده فى انفعالات الذين يعانون فى الحياة انفعالا معقدا خارجا عن المألوف . والبحث عن انفعالات جديدة بقصد التعبير عنها هو فى الواقع خطأ من الأخطاء المسئولة عن الغرابة فى الشعر . والشعر الذى يبحث عن الجدة فى غير موضعها يصل إلى الإلتواء ، فمهمة الشاعر ليست فى التوصل إلى انفعالات جديدة ، وإنما فى استخدام الانفعالات العادية ،والتوصل عن طريق تحويلها ، إلى التعبير عن مشاعر وجدانية لا وجود لها فى الانفعالات الواقعية على الإطلاق . ولا بد لنا بالتالى أن نصف بعدم الدقة عبارة (إعادة تجميع الانفعال فى هدوء) فالمسألة ليست مسألة انفعال ، ولا إعادة تجميع ، ولا حتى ، بدون تشويه المعنى ، بمسألة هدوء . و إنما مسألة تركيز وشىء جديد ينتج عن تركيز عدد هائل من الخبرات التى قد لا تبدو ، لشخص عملى ونشيط ، خبرات على الإطلاق ، وهو تركيز لا يحدث بوعى أو عن

قصد ، وهذه الخبرات « لا يعاد تجميعها » وهى تتوحد فى النهاية فى جو « هادىء » بمعنى أنه ترقب سلبى للحدث فحسب . وبالطبع ، ليست هذه الحكاية كاملة ، فهناك الكثير مما ينبغى أن يكون واعيا ومقصودا فى كتابة الشعر ، والواقع أن الشاعر غير الجيد يكون عادة غير داع حيثما ينبغى أن يعى ، وواعيا حيثما ينبغى ألا يعى ، وكلا الخطأين يجعلان منه شاعراً ذاتيا . وليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال ولكنه هروب من الانفعال ، وليس الشعر بتعبير عن الشخصية و إنما هو هروب من الشخصية . ولكن من الطبيعى ألا يعرف معنى الرغبة فى الهروب من الشخصية ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء .

٣

وسوف يتوقف هذا المقال عند حدود ماوراء الطبيعة أو حدود الإلهام . وسينحصر فى نطاق النتائج العملية التى يتأتى تطبيقها لأى إنسان مسئول يهتم بالشعر . وصرف الاهتمام عن الشاعر إلى الشعر ، هدف يستحق الثناء ، إذ من شأنه أن يؤدى إلى تقدير أكثر عدالة للشعر ، سواء أكان شعراً جيداً أم لم يكن . فالكثيرون يقدرون التعبير المخلص عن الانفعال فى النظم ، وأقل منهم الذين يقدرون الإبداع

التكنيكى ، ولكن القلة هم أولئك الذين يكتشفون التعبير عن الانفعال الهام، الانفعال الذى ينبع وجوده من القصيدة ذاتها لا من تاريخ الشاعر. وانفعال الفن انفعال غير ذاتى ، والشاعر لا يستطيع أن يتوصل « لغير الذاتية » هذه ،دون أن يتنازل عن نفسه كلية للعمل الذى يتحتم عليه القيام به . وليس من المحتمل أن يعرف ماينبغى القيام به ،ما لم يعش لا فى مجرد الحاضر فحسب ، بل فى اللحظة الحاضرة للماضى ، ما لم يكن واعيا بما هو حى فعلا لا بما هو ميت .

مهمة النقد

١

منذ سنوات عدة ماضية ، كونت رأيا ، وأنا أكتب حول علاقة الجديد بالقديم فى الفن ، مازالت أومن به إلى اليوم ، حددته إذ ذاك فى جمل أستبيح لنفسى الاستشهاد بها هنا لأنها تعبر عن المبدأ الذى يطبقه هذا البحث .

إن الآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند اضافة العمل الفنى الجديد (الجديد حقا) إلى قائمتها . والنظام القائم كل كامل قبل وصول العمل الجديد . ولكى يستعيد هذا الكل المتكامل نظامه بعد تدخل الجديد ، لابد وأن يتغير فى كليته ، ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تتعدل علاقة كل عملى فنى بالكل ، وتتغير نسبته وقيمته ، ويحدث التوافق بين القديم والجديد فى نطاق الكل . ولن يجد من يتقبل فكرة هذا النظام ، وشكل الأدب الانجليزى والأوروبى عامة فى نطاقه ، غرابة فى أن نقول إن الحاضر ينبغى أن يغير من الماضى بقدر مايوجه الماضى الحاضر .

لقد كنت أتـكلم فى ذلك المجال عن الفنان ، وعن حاسة التقاليد التى بدا لى أن من الضرورى له أن يزاولها . ولـكن الموضوع كان بصفة عامة موضوع نظام ، ويبدولى أن مهمة النقد هى فى أساسها مشكلة نظام أيضاً . وكنت ومازلت ، اعتبر الأدب كله : أدب العالم ، وأدب أوروبا ، وأدب كل بلد ، لا كمجموعة من كتابات أفراد بل ككل عضوى حى ، كأنظمة تحدد أهمية الأعمال الفنية والأدبية الفرديه ، على أساس مدى علاقة كل من هذه الأعمال بها ، وبمقتضى هذه العلاقة فحسب . وبالتالى يدين الفنان بالولاء لشىء خارج نطاق شخصه ، ولابد له أن يبذل من نفسه ليكتسب هذا الوضع الفذ . فالفنانون يوحد بينهم تراث واحد ، وقضية واحدة ، سواء أدركوا هذه الحقيقة ادراكا شعوريا أم لم يدركوها ، وإن كان لابد من الاعتراف بأن هذه الوحدة فى الغالب وحدة لاشعورية ، وأعتقد أن رباطا لا شعوريا يربط بين الفنانين الحقيقيين فى أى عصر . ولما كانت حاسة الترتيب تهيب بنا ألا نترك لمصادفات اللاشعور ، ما يمكن أن نقوم به عن طريق الشعور ، فإن ذلك يحتم علينا أن نبذل محاولة واعية ، لنقل ما يحدث فى نطاق اللاشعور إلى نطاق

الشعور ، ولكى نجعل من تلك الوحدة هدفا . ولا يستطيع فنان المرتبة الثانيـة بطبيعة الحـال أن يبـذل من نفسه فى سبيل أى عمـل مشترك ، إذ أن عمله الرئيسى ينحصر فى توكيد هذه الاختلافات التافهة التى تميزه شخصيا عن الآخرين . وإن الإنسان القادر على أن يهب ، وأن ينسى ذاته ، هو وحده الذى يستطيع أن يتعاون ويساهم فى مثل هذا العمل المشترك .

وإذا آمن الإنسان بمثل هذه الآراء فى الفن ، آمن بالتالى بآراء مماثلة فى النقد . وعندما أقول النقد أعنى بالطبع بالنقد هنا ، التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الـكلمة المـكتوبة . ولن ألبث أن أعدد بعض التحفظات بالنسبة لاستخدام الـكلمة استخداما عاما بحيث تشمل مثل هـذه الـكتابات التى استخدمهـا ماثيو آرنولد (Mathew Arnold) فى مقاله . وما أظن أحدا من الذين عرضوا للنقد (بهذا المعنى المحدود) زعم قط أن النقد نشاط لا هدف له خارج ذاته . أنا لا أنـكر أن الفن قد يخدم أهدافا خارجة عنه ، ولـكن ما من أحد يتطلب منه إدراك هذه الأهداف ، فهو يؤدى مهمته ، مهما اختلفت هذه المهمة ، على وجه أفضل ، إذا ما تجاهل نظريات القيمة المختلفة التى يعمل بمقتضاها . أما النقد من ناحيه اخرى فلابد وأن يتخذ

لنفسه هدفا . ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية ، وتصحيح الذوق . من هنا تبدو مهمة الناقد أمامه محددة كل التحديد ، وكان ينبغى والأمر كذلك أن يصبح من اليسير علينا أن نقرر إذا ما كان الناقد يقوم بمهمته على الوجه الأكمل أو لا يقوم بها ، وأن نقرر عامة أى أنواع النقد مفيد وأيها غير مفيد . ولكن لو أولينا الأمر بعض الاهتمام ، لوجدنا أن مجال النقد أبعد من أن يكون مجالا مثمرا مفيدا ، يمكن أن نستبعد منه الدخلاء بسهولة ، ولكنه أشبه ما يكون بحديقة عامة يتبارى فيها الخطباء ، يتصارعون و يتناضلون ، دون أن يصلوا حتى إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم . وكان من المفروض أن يكون مثل هذا المجال مجال عمل يقوم على التعاون ، ومن المفروض أيضاً أن يتحكم الناقد فى أهوائه ونزواته الشخصية ، وأن يصفى خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه فى سبيل الهدف المشترك ، وذلك إذا ما أراد أن يبرر وجوده . وحين نرى أن العكس يسود مجال النقد ، يساورنا الشك فى أن الناقد يدين بوجوده لعنفه ولتطرفه فى معارضة غيره من النقاد ، أو لشذوذ بسيط يميزه ، يحاول بواسطته أن يصل إلى تغيير آراء اعتنقها الناس ، وتمسكوا بها ، إما عن غرور أو كسل . ونود نحن ، لو استطعنا أن نستبعد الكل .

و بعد هذا الاستبعاد مباشرة ، و بعد أن يهدىء الارتياح من ثورة غضبنا يتحتم علينا أن نعترف بجدوى كتب معينة ومقالات معينة ، وجمل معينة ورجال معينين . وخطوتنا التالية هي محاولة لتبويب هذه الكتابات، والتوصل إن أمكن إلى إيجاد مبادىء نقرر على أساسها أى أنواع الكتب ينبغى أن نستبقى ، وأى الوسائل والأهداف ينبغى أن يتبعها النقد .

٢

وقد بدا لى الرأى الذى أوضحته هنا عن علاقة العمل الفنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، والعمل النقدى بالنقد ، رأيا طبيعيا وجليا . وأنا أدين لمستر مرى (Mr. Middleton Murry) بإدراكى أن للمشكلة طابعا جدليا ، أو بالأحرى بإدراكى أن الأمر يتضمن اختيارا نهائياً ومحدداً . وتجاه مستر مرى يتزايد ما أدين به من اعتراف بالجميل . إن اهتمام أغلب نقادنا ينصرف إلى المصالحة وتخدير الحواس ، واسكات الأصوات والربت على الأكتاف ، والتزاحم والتبرير ومزج الحبوب المهدئة الحلوة المذاق ، والتظاهر بأنه لا خلاف بينهم و بين الآخرين ، وأن كل ما فى الأمر أنهم رجال طيبون ، بينما يخالط الشك سمعة الآخرين.

وليس « مستر مرى » بواحد من هؤلاء . فهو يدرك أن على الإنسان أن يتخذ مواقف محددة ، وأن عليه فعلا أن يرفض شيئاً ويختار شيئاً آخر . وهو ليس بالكاتب المجهول الذى أكد فى بحث أدبى كتب من سنوات عدة أن الرومانسية والكلاسيكية شىء واحد ، وأن العصر الكلاسيكى الحق فى فرنسا هو العصر الذى أبدع الكاتدرائيات القوطية وجان دارك . ولكننى لا أستطيع أن أتقبل القاعدة التى يضعها « مستر مرى » عن الكلاسيكية والرومانسية، ويبدو لى أن الاختلاف هو بالأحرى اختلاف بين الجزئى والكلى ، بين ماهو بالغ وما لم يبلغ مرحلة البلوغ ، بين ما هو منظم وما هو معدوم النظام . غير أن « مستر مرى » يوضح أن هناك موقفين على الأقل تجاه الأدب وتجاه كل شىء، وأن الإنسان لا يستطيع أن يتخذ الموقفين معاً . ويتضمن الموقف الذى يتخذه ، فيما يبدو ، الزعم بأن لا مجال فى انجلترا للموقف الآخر على الإطلاق .

ويوضح «مستر مرى » المسألة توضيحاً كاملا « تمثل الكاثوليكية مبدأ قيام سلطة روحيــة مطلقة خارجة عن نطاق الفرد ، وهــذا هو بالذات مبدأ الكلاسيكية فى الأدب . » ويبدو لى أن هذا التعريف ، فى حــدود المناقشة التى أثارها « مستر مرى » ، تعريف لا يمكن

نقضه ، وإن كان هذا بالطبع ليس كل ما ينبغى أن يقال عن الكاثوليكية والكلاسيكية . ويعتقد هؤلاء الذين يساندون ما يسميه « مستر مرى » بالكلاسيكية ، أن الإنسان لا يستطيع أن يتقدم ، دون أن يدين بالولاء لشىء خارج عن ذاته. وأنا أدرك أن كلمتى (الخارج) و(الداخل) من التعبيرات التى توفر فرصة كبيرة للمغالطة ، وأن أى عالم من علماء النفس لا يمكن أن يحتمل مناقشة تساق فيها هذه الألفاظ الحقيرة الصياغة ، غير أنى أفترض أن « مستر مرى » يتفق معى على أن هذه المعايير تلائم غرضنا ، وأننا نميل معا إلى استبعاد نواهى علماء النفس . وأنا افترض بذلك أن الإنسان إذا كان يهتم بالسياسة فلا بد وأن يدين بالولاء لمبادىء معينة ، أو لنوع من أنواع الحكومات أو لنظام ملكى ، وهو إذا كان يهتم بالدين المسيحى ويعتنقه ، يدين بالولاء للكنيسة ، وإذا حدث وانصرف اهتمامه إلى الأدب ، فلا بد وأن يقر ، فيما يبدو لى ، هذا النوع من الولاء الذى حاولت شرحه فى الجزء الأول من هذا المقال . ولكن « مستر مرى » يقترح بديلا . « لا يتوارث الكاتب الإنجليزى ورجل الدين الإنجليزى ورجل السياسة الإنجليزى عن آبائه قواعد محفوظة ، ولكنه يتوارث إحساساً بأن الصوت الداخلى هو الملجأ الذى ينبغى أن يلجأ إليه فى آخر الأمر » . ولكن

لم فى آخر الأمر ؟ أيهم من ذلك أنهم يتحاشون أوامر الصوت الداخلى حتى يضطرون إلى قبول هذه الأوامر إضطرارا ؟ أغلب ظنى أن أولئك الذين يمتلكون هذا الصوت الداخلى لا يكفون قط عن الإنصات إليه ، ولا يستمعون حتى إلى ما عداه . ويبدو أن هذا الصوت الداخلى لا يعنى فى الواقع سوى « أن يفعل الإنسان ما يريد » وهى الجملة المعروفة التى حدد بها ناقد قديم مبدأ قديماً — و يستقل أصحاب الصوت الداخلى القطار ، كل عشرة فى ديوان ، فى طريقهم إلى مباراة لكرة القدم فى «سوانسى» وهم ينصتون إلى الصوت الداخلى ، يخفق بالرسالة الأبدية ، رسالة الغرور والخوف والرغبة .

وسوف يقول «مستر مرى» إن هذا العرض عرض مغرض ، وقد يبدو أن له بعض الحق فى مثل هذا القول . وهو يقول « إنهم (رجل الأدب والسياسة والدين الإنجليز) يصلون الى إكتشاف ذات عالمية إذا ما تعمقوا فى السعى إلى معرفة ذواتهم ، وهى عملية تعدين لا يقوم بها العقل وحده بل الإنسان بكليته » . ولكن مثل هذا المران يتطلب صلابة لا يطيقها أنصار الكرة المتحمسون ، و إن كان مرانا هاما بالنسبة للكاثوليكية ، إلى حد جعل بعض أنصارها يبحثون طرق ممارسته فى عدة

كتب. ولكنى لا أعتقد أن ممارسى الكاثوليكية كانوا مرضى بعبادة الذات (النارسيسية) وذلك باستثناء الخوارج . إذ أن الكاثوليكى لم يؤمن قط أنه هو والله شىء واحد . ويقول مستر مرى « والإنسان الذى يسائل نفسه فى صدق يسمع أخيراً صوت الله » . ومن الناحية النظرية يؤدى بنا هذا إلى مذهب من مذاهب وحدة الوجود ، أذهب إلى أنه غريب على أوربا ، كما يذهب « مستر مرى » إلى أن الكلاسيكية غريبة على انجلترا . ولمثل هذا الاتجاه نتائجه العملية أيضاً ، وقد يشير الواحد هنا إلى أشعار هوديبراس (Hudibras) .

ولم أدرك أن « مستر مرى » هو المتحدث بلسان طائفة يعتد بها إلا حين قرأت التالى فى باب من أبواب صحيفة يومية تدعى الاحترام: « على الرغم من عظمة ممثلى الكلاسكية فى انجلترا فإنهم لا يعبرون وحدهم عن الشخصية الانجليزية التى حافظت فى عناد على طابعها الفكاهى المستقل nonconformist » . وكاتب هذا الكلام كاتب معقول حين يتحفظ ويقول « وحدهم » وصريح إلى حد همجى حين ينسب هذا الطابع الفكاهى « إلى العنصر التيتونى فينا الذى لم تتناوله بعد يد التشذيب » . والأمر فى اعتبارى لا يخرج عن أحد أمرين ، أما أن يكون

« مستر مرى » وهذا الصوت الآخر عنيدين للغاية ، وأما أن يكونا متسامحين للغاية . فالسؤال الأول الذى ينبغى أن يسأل هو : ما هــو الصـــــواب ؟ لا : ما الذى يواتينا فى يسر و بشكل طبيعى ؟ وقد يكون أحد الموقفين خيرا من الآخر ، وقد يتساوى الأمر . ولـكن كيف يتساوى وهو يتضمن مثل هذا الاختيار ؟ ولا يمكن أن تسوى الإشارة إلى أصول السلالات ، أو مجرد النص على أن الفرنسيين هكذا والانجليز على غيرهذا الحال ، من مشكلة أى الرأيين المتعارضين صحيح . كما لا استطيع أن أفهم لم يتحتم أن يكون التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية متغلغل الجذور فى البلدان اللاتينية (كما يقول مستر مرى) ولا يكون لهذا التعارض أدنى أهمية عندنا . و إذا كان الفرنسيون كلاسيكيين بطبيعتهم ، فما الذى يحتم وجود تعارض فى فرنسا ، وإذا لم تـكن الكلاسيكية خاصة من خواصهم بل شيئا يكتسب ، فـلم لا نـكتسبها هنا ؟ وهل كان الفرنسيون سنة ١٦٠٠ كلاسيكيين بينما كان الإنجليز رومانسيين فى نفس السنة ؟ والاختلاف الهام حقا ، فى اعتقادي ، هو أن نثر الفرنسيين سنة ١٦٠٠ كان أ كثر نضوجا .

٣

قد يبدو أن المناقشة قد حملتنا بعيداً عن موضوع هذا البحث . ولـكن من شأن المقارنة التى أجراها « مستر مرى » بين السلطة الخارجية والصوت الداخلى أن تخدم أهدافى . فـكل ما قد أقول عن النقد لايفيد فى شىء أولئك الذين يأتمرون بأوامر الصوت الداخلى (ولعل كلمة يأتمر ليست بالـكلمة المناسبة هنا) .فمحاولة إيجاد مبادىء عامة فى مجال النقد لا تهمهم فى شىء . وما حاجة الإنسان للمبادىء وعنده الصوت الداخلى ؟ و إذا ملت أنا لشىء فهذا كل ما أريد ، و إذا ما أفصح جمع كاف منا عن هذا الميل إفصاحاً صاخباً ، فينبغى أن يصبح هذا كل ما تريد (أنت الذى لا تميل إلى هذا الشىء)، ونحن لا نستطيع فحسب أن نميل لما نريد أن نميل إليه ، بل نستطيع أيضاً أن نميل إليه لأى سبب نختار.فنحن فى الواقع لا نهتم على الإطلاق بالـكمال الأدبى، والبحث عن الـكمال علامة من علامات الصغار ، إذ يكشف عن اعتراف من جانب الـكاتب ،بوجود سلطة روحية مطلقة خارجة عن ذاته، يحاول أن يتمشى معها . ونحن فى الواقع لا نهتم بالفن . ولن نسمح لأنفسنا بعبادة بال (Baal) « ومبدأ القيادة الـكلاسيكية يكمن فى الولاء لا للانسان بل للواجب أو للتقاليد ، ولسنا نريد مبادىء بل رجال » .

وهكذا يتحدث الصوت الداخلى ، وهو صوت قد تسهل تسميته الأمور علينا ، واقترح الامتهان له إسماً .

٤

وإذا ما تركنا جانبا أصحاب الصوت الداخلى وعدنا إلى أولئك الذين يعتمدون فى استحياء على التقاليد ، وعلى حكمة الزمن المتزايدة ، وإذا ما قصرنا المناقشة على أولئك الذين يشاركون بعضهم البعض فى نقطة الضعف هذه ، استطعنا أن نبحث استخدام الاصطلاحين « النقدى » و « الاجتماعى » بحثا يحويه واحد ينتمى على وجه العموم إلى الجانب الضعيف من الرابطة (الكتاب لا النقاد) . ويفرق ماثيو ارنولد (Mathew Arnold) بين هذين المجالين من مجالات النشاط تفرقة تعوزها دقة الحس ، فيما يبدو لى ، فقد فاته إدراك الدور الرئيسى الذى يقوم به النقـــــد فى عملية الخلق ذاتها . وأغلب ظنى أن الجانب الأكبر من مجهود الكاتب فى تكوين عمله إنما هو مجهود نقدي ، مجهود غربلة المادة وربطها وبنائها ، والحذف منها وتصحيحها واختبارها ، ذلك المجهود المخيف، الذى هو مجهود نقدى بقدر ما هو إبداعى . بل إننى أذهب إلى أن أهم أنواع النقد وأكثرها حيوية ، هى تلك التى يمارسها فى عمله كاتب ماهر ومدرب ، كما اعتقد أن بعض الكتاب الإبداعيين يتفوقون على غيرهم من الكتاب ،لا لشىء إلا

لأن حاستهم النقدية أكثر حدة (وأظن أنى قلت هذا من قبل) . وهناك اتجاه إلى التقليل من أهمية العمل النقدى الذى يقوم به الفنان وإلى ترويج فكرة مؤداها أن الكاتب العظيم هو الذى لا يعى ما يفعل والذى يخط على رايته عبارة « استخدم التشويش لتصل » . وهذا الاتجاه فيما أظن ، اتجاه امتهانى . ويعوضنا أحيانا ، نحن الصم البكم بلا صوت داخلى ، ضمير متواضع يوجهنا ، بلا إعجاز فى البراعة ، إلى بذل أقصى ما نستطيع ، ويذكرنا أن كتابتنا ينبغى أن تبرأ من النقائص ما أمكن (حتى نعوض عن الوحى الذى يعوزنا وجوده) ، وبالإختصار يدفعنا هذا الضمير إلى تضييع الكثير من الوقت . ونحن ندرك أيضاً أن القدرة على التمييز النقدى التى نشق لاكتسابها ، تأتى فى لحة لرجال أوفر منا حظا ، وهم فى حومة الخلق . ونحن لا نفترض أن مجهودا نقديا ما لم يبذل فى عمل أدبى لمجرد أن هذا المجهود لا يظهر فى هذا العمل بصورة جلية . فنحن لا نعرف المراحل التى مر بها هذا العمل فى عقل الخالق ، والمجهودات التى سبقت الكتابة والتى عاصرتها .

ولكن هذا التأكيد من شأنه أن يرتد علينا . إذا كان جانب كبير من الإبداع ليس سوى نقد فى حقيقته ، ألا يكون جانب كبير مما يسمى بالكتابة النقدية إبداعا فى حقيقته ؟ وإذا كان الأمر

كذلك ،أليس هناك نقد إبداعى بالمعنى المفهوم ، ويبدو لى أن الإجابة هى: لا تساوى هناك. وقدافترضت كقاعدة أن العمل الفنى لايستهدف سوى ذاته ، وأن النقد بمقتضى تعريفهيدور حول شىء غير ذاته ،وهكذا لا تستطيع أن تمزج الإبداع بالنقد ، كما تمزج النقد بالإبداع ، وفى عمل الفنان يجد النشاط النقدى خير مجالاته ، التكامل فى وحدة مع الإبداع .

ولكن ما من كاتب يكتفى بنفسه اكتفاء ذاتيا تاما . ولا يفرغ الكثير من الكتاب الإبداعيين كل ما لديهم من حيوية نقدية فى أعمالهم . ويمارس البعض النقد ما بين الحين والحين ليحافظ على مستوى قدرته النقدية حتى يحين وقت إستخدامها الحق ، فى أعماله . أما البعض الآخر فيشعر بعد الانتهاء من عمل من الأعمال بالحاجة إلى الاستمرار فى النشاط النقدى ، ويرضى هذه الحاجة بالتعليق على العمل الذى فرغ منه . وليس هناك قاعدة عامة . ولما كان الإنسان يتعلم من الآخرين فقد عادت هذه الكتابات بالفائدة على الكتاب الآخرين وبعضها عاد بالفائدة أيضاً على من ليسوا كتابا . وفى وقت ما، كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف ، مؤداه أن النقاد الذين يستحقون القراءة، هم وحدهم النقاد الذين يمارسون الفن الذي ينقدونه، ويمارسون

ذلك الفن جيداً . ولكن كان على أن أوسع من ذلك الإطار بحيث يشمل أشياء هامة . ومنذ ذلك الحين وأنا أبحث عن قاعدة تتسع لكل ما أريد أن أدرجه ، حتى لو شملت أكثر مما أريد .

وقد وجدت أن حاسة الحقيقة ، وهى الحاسة التى تعطى أهمية خاصة للنقد الذى يكتبه من يمارسون الأدب ، من أهم المؤهلات التى ينبغى أن يتمتع بها الناقد . وليست هذه الحاسة بحال بموهبة تافهة ولا شائعة ، وليست كذلك بالموهبة التى تكتسب التأييد الشعبي بسهولة . وقد تبدو مناقشة الشعراء للشعر لعضو من جماعة دراسة براوننج (Browning Study Circle) مناقشة جافة وآلية ومحدودة للغاية . وكل ما فى الأمر هو أن الشعراء شرحوا تلك المشاعر التى لا يستطيع العضو أن يتمتع بها إلا فى سحب من الغموض ، وردوها إلى حقائق ، ويتضمن التكنيك الجاف لمن يجيده كل العوامل التى أثارت العضو ، باختلاف واحد ، وهو أن هذه العوامل أصبحت محددة يمكن تتبعها ، والتحكم فيها . وهذا على كل سبب من الأسباب التى تضفى القيمة على نقد من يمارس الفن . فهو يهتم بالحقائق ، ويساعدنا على أن نحذو حذوه .

وقد وجدت أن نفس الضرورة تسود فى كل مستوى من مستويات

النقد . ويقوم جانب كبير من الـكتابة النقدية على « تفسير » كاتب أو عمل فني ، وهذا بدوره ليس فى مستوى الجماعة الدراسية . ويحدث أحيـاناً أن يتوصـل إنســان إلى القــدرة على فهـم إنســان آخر أو كاتب إبداعى ، وأن يتمكن إلى حد ما من أن ينقل إلينا هذا الفهم الذى نشعر بمدي صدقه ، وبمدى توضيحه للامور ، ومن الصعب أن نثبت صحة « التفسير » بأى برهان من خارج العمل ذاته . ولن يحتاج الانسان المدرب على الاحساس بالحقيقة إلى مزيدمن البرهان . ولـكن من منا يستطيع أن يثبت مدى تدريبه ؟ ونستطيع أن نعدد آلافا من ألوان الدجل فى الـكتابة النقدية إلى جانب كل نجاح من هذا القبيل . وبدلا من البصيره نجد مجرد تخيلات . وما من اختبار نملـكه سوى أن نعاود تطبيق «التفسير» على الأصل المرة بعدالمرة، يوجهك فى ذلك فـكرتك الأصلية عنه . ولـكن مامن أحد يضمن قدرتك على ذلك ، ونجد أنفسنا فى مأزق من جديد .

ويجب أن نقرر نحن ما يفيد وما لا يفيد، ولسنا فى الغالب بقادرين على الوصول إلى مثل هذا القرار . ولـكن من المؤكد أن « التفسير » لا يكون مشروعاً إلا إذا لم يكن تفسيراً على الإطلاق ، وإنما مجرد وضع حقائق فى يد القارىء، حقائق كان يمكن أن يفتقدها. وقد مارست

تجربة فى التدريس ، واكتشفت أن ليس هناك سوى طريقتين لحمل الطلبة على تقدير عمل ما تقديراً صحيحاً ، أن أقدم لهم مجموعة من أبسط أنواع الحقائق عن هذا العمل ، الظروف التى كتب فيها ومجال أحداثه واللون الأدبى الذى ينتمى إليه ، أو أن أدفع إليهم بالعمل دون أن أمنحهم فرصة سابقة ليتحيزوا فيها له أو ضده . وقدمت لهم الكثير من الحقائق لأعاونهم على تفهم الدراما فى العصر الاليزابيثى ، أما قصائد «هيوم» فقد تركت تأثيرها المباشر بمجرد قراءتها بصوت مرتفع . وقد قلت من قبل إن المقارنة والتحليل هما أهم أدوات الناقد ، ومن قبلى قال هذا « ريمى دى جرمونت Remy de Gourmont » (وهو أستاذ فى الواقع ، وإن كان يستحيل إلى أستاذ فى الوهم أحيانا حين يخرج عن دائرة الأدب) . ولعل ضرورة استخدام هذه الأدوات بحرص ضرورة واضحة تمام الوضوح ، فلا تستخدم مثلا فى تعديد المرات التى جاء فيها ذكر الزراف فى القصة الانجليزية . ولم ينجح الكتاب المعاصرون فى استخدام هذه الأدوات نجاحا واضحا . وينبغى أن تعرف ما يقارن وما يحلل . وقد استخدم المرحوم الأستاذ كير (Professor Ker) هذه الأدوات فى مهارة . ولا تحتاج المقارنة ولا التحليل لشىء سوى الجسد

على مائدة التشريح ، أما « التفسير » فيخرج دائما من جيوبه أعضاء ويلصقها بالجسد . وأى كتاب ، أى مقال ، أى ملحوظة فى مجلة «Notes and Queries» من شأنها أن تضيف حقيقة ، أيا كانت ، عن العمل الفنى ، خير من تسعة أعشار النقد الصحفى الذى يتسم بالإدعاء . ونحن نفترض بالطبع أننا نتحكم فى الحقائق ولا تتحكم فينا الحقائق ، وأننا ندرك أن اكتشاف فانورة الغسيل الخاصة بشكسبير لن يفيدنا فى كثير ، ومع ذلك نتحفظ فى إصدار الحكم النهائى على فائدة البحث الذى أدى إلى اكتشافها ، إذ لربما ظهر عبقرى يستطيع أن يستخدمها استخداما مفيدا . وللبحث العلمى ، حتى فى أكثر أشكاله تواضعاً ، فوائده ، ولكننا نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه ، وكيف نهمله . وقد يؤدى نضاعف الكتب والمقالات النقدية بالطبع إلى خلق اتجاه حقير إلى القراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعمال الفنية ذاتها ، وإلى إمداد القارىء بالرأى بدلا من تهذيب ذوقه ، وقد رأيته فعلا يخلق هذا الاتجاه . ولكن الحقائق لاتفسد الذوق ، وهى فى أسوء الحالات تتظاهر بخدمة الأدب بينما هى فى الواقع ترضى اتجاها فى الذوق إلى التاريخ مثلا أو إلى الآثار أو إلى السير . والمفسدون حقا هم أولئك الذين يمدون القارىء بالرأى

أو بالخيال ، ولا يمكن أن نعفى جيته Goethe وكولريدج Coleridge من ذلك الذنب . فما الذى تنطوى عليه مقاله كولريدج عن هاملت ؟ أهى تنطوى على بحث صادق، بقدر ما تتوفر مادة البحث ،أم هى محاولة لإظهار كولريدج فى ثوب جذاب ؟

ولعلنا لم ننجح فى إيجاد وسيلة من وسائل الاختبار ،يمكن أن يطبقها أى إنسان ، وقد اضطررنا إلي إفساح المجال لعـدد لاحصر له من الـكتب الطويلة المملة . ولـكنى اعتقد أننا قد توصلنا إلى وسيلة من وسائل الاختبار تتيح ، لمن يستطيع تطبيقها ،الاستغناء عن غـيرها من الوسائل المعيبة . وبهذا الاختبار نعود إلى العبارة الأولى عن نظـام الأدب والنقد . فى ظل العمل النقـدى ، الذى نقره ، يتأتى أن يقوم نشاط مبنى على التعاون المثمر ، ويتأتى أيضاً الوصول إلى شىء خارج عن ذاتنا ، شىء نسميه مؤقتاً بالحق . ولـكن إذا ما احتج أحد،لأنى لم أعرّف الحق ولا الحقيقة ولا الواقع ، لا أستطيع سوى أن أقول فى اعتذار ،أن ذلك التعريف لم يكن جزءا من مقصدى ، وإنمـا أردت فحسب ،إيجاد خطـــة تندرج تحتها هذه الأشياء أيا كانت ، إن كانت موجودة .

المهمة الاجتماعية للشعر

من شأن عنوان هـذا المقال أن يوحي بأشياء مختلفة لمختلف الناس، مما قد يبرر لي أن أحدد ما لا أعنيه بهذا العنوان، قبل أن استطرد إلى تحديد ما أعنيه. فعند ما نتكلم عن مهمة شيء ما، تتجه أذهان الناس لا إلى ما يقوم به هذا الشيء، أو ما قام به فعلا، وإنما إلى ما ينبغي أن يقوم به، وأنا لن أتـكلم عن وجهة نظرى فيما ينبغى أن يقوم به الشعر. فعندما يتكلم الناس، وخاصة إذا كانوا شعراء، عما ينبغى أن يكون عليه الشعر، يتكلمون عادة، لا عن الشعر عامة، بل عن ذلك النوع من الشعر الذى يودون كتابته.

وقد تختلف مهمة الشعر فى المستقبل عما كانت عليه فى الماضى، غير أن علينا، حتى لو جاز ذلك، أن نقرر أولا طبيعة هذه المهمة فى الماضى، مهمة الشعر على وجه الاطلاق ومهمته فى ظل الاختلاف من زمن إلى زمن، ومن لغة إلى لغة. ومن السهل على أن أكتب عما أصنع أنا شخصياً بالشعر، وعما أود أن أصنع به، وأن أحاول أن أقنعك أن هذا بالذات ما حاول أن يصنعه به الشعراء المجيدون فى الماضى، أو ما كان ينبغى عليهم أن يصنعوه به، وإن لم ينجحوا تماما،

فالذنب ليس ذنبهم . ولكن هذا لن يخدم غرضنا فى شىء ، وما يخدمه هو تحديد مهمة الشعر فى الماضى . إذ ليس من المحتمل أن تكون للشعر فى المستقبل مهمة اجتماعية ، ما لم يكن له فى الماضى مثل هذه المهمة . وبالشعر أعنى كل الشعر العظيم .

وعندما أقول « كل الشعر العظيم » أرمى إلى استبعاد وسيلة أخرى من الوسائل التى يمكن اللجوء إليها فى تحديد مهمة الشعر ، فمن الممكن أن نتناول ألوان الشعر لونا بعد لون ، وأن نناقش المهمة الاجتماعية لكل منها بدوره ، ولكن هذه الوسيلة لا توصلنا إلى إجابة للسؤال الشامل : ما هى مهمة الشعر كشعر ، وبودى أن أفرق بين مهمات الشعر العامة والخاصة حتى ندرك مالا يدور الحديث حوله ، فقد يكون للشعر هدف خاص أو معين ، هدف اجتماعى واع ومقصود ، ويتضح هذا الهدف أكثر ما يتضح فى أشكال الشعر البدائيــة ، فالأهازيج القديمة استخدمت لخدمة أغراض عملية للغاية ، كدرء الحسد وشفاء الأمراض واسترضاء الجن . واستخدم الشعر فى الطقوس الدينية فى فترة مبكرة ، وما زلنا نستخدمه إلى الآن بهدف اجتماعى معين ، حين نردد ترنيمة دينية . وربما شغلت الملحمة فى مراحلها المبكـرة المكان الذى يشغله الآن علم التاريخ ، وذلك قبل أن يصبح دورها مقصوراً

على المتعة الجماعية . وكان الشعر المنظوم من العوامل التى ساعدت الذاكرة مساعدة فعالة قبل استخدام اللغة المكتوبة ، ولا شك فى أن ذاكرة الشعراء البدائيين والرواة والبحاثة كانت ذاكرة حادة للغاية . أما فى المجتمعات الأكثر تقدما كاليونان القديمة فنجد أن مهمات الشعر الاجتماعية المعترف بها جلية للغاية . فالدراما الإغريقية تطورت من الطقوس الدينية ، واستمرت محتفظة بالطابع الطقسى ومرتبطة بالاحتفالات الدينية التقليدية ، كما تطورت القصيدة الغنائية المنسوبة إلى الشاعر الإغريقى بندار (Pindaric ode) بالارتباط أيضاً بمناسبة اجتماعية معينة . ومن المقطوع به أن استخدام الشعر هذا الاستخدام الخاص أو المعين ،قد أتاح له من المجال ،ما مكن لبعض ألوانه من بلوغ حد الكمال .

وفى الشعر الأكثر حداثة تبقت بعض هذه الأشكال ، كما فى الترنيمات الدينية التى أشرت إليها . ولكن معنى عبارة « الشعر التعليمى » قد عانى بعض التغير . فكلمة تعليمى قد تعنى « إيصال معلومات » أو قد تعنى توجيه « إرشادات خلقية » أو المعنيين معاً . فأشعار فيرجيل « الفلاحة » (Virgil's Georgics) مثلا أشعار جميلة للغاية وتتضمن معلومات سليمة عن الزراعة .

ولـكن يبدو من المستحيل أن يجمع كتاب اليوم بين الشعر الجيد و بين الفلاحة ، فالموضوع ذاته أصبح أكثر تعقيداً مما كان وأميل إلى الناحية العلمية ، واستخدام النثر فى معالجته أنسب من استخدام الشعر . كما لاينبغى أن نفعل اليوم مثلما فعل الرومان فنكتب إبحاثاً فلـكية و كونية منظومة . وقد حل النثر محل القصيدة التى تهدف أساساً إلى إيصال معلومات إلى القارىء . و بذلك تغير معنى الشعر التعليمى واقتصر بالتدريج على شعر الوعظ الخلقى ، والشعر الذى يحاول أن يقنع القارىء بوجهة نظر معينة هى وجهة نظر الـكاتب . ومن ثم فإن من شأن هذا الشعر أن يتضمن الـكثير مما يمكن أن نسميه بالنقد الساخر (Satire) و إن كان هذا النقد يتضارب أحيانا مع العنصر الهزلى الذى يضع الجد موضع الهزل (burlesque) ، و يستهدف أولا إثارة المرح عن طريق التقليد (Parody) . و بعض قصائد دريدن (Dryden) فى القرن السابع عشر نقدية بمعنى أنها ترمى إلى السخرية من الأوضاع التى تهاجمها ، وتعليمية لأنها تستهدف إقناع القارىء بوجهة نظر سياسية ودينية معينة، وهى إذ تفعل ذلك تستخدم الطريقة المجازية التى تلبس فيها الحقيقة ثوب الرواية (allegorical) . فالغزال والنمـــر (The Hind and the panther) ، وهى مـن أهم

القصائد التى كتبها من هذا القبيل ،تستهدف إقناع القارىء بأن الحق إلى جانب كنيسة روما لا إلى جانب كنيسة إنجلترا . وفى القرن التاسع عشر أوحت الرغبة فى الإصلاح الاجتماعى والسياسى إلى «شللى» بجانب كبير من شعره .

أما الشعر الدرامى فينفرد اليوم بوظيفة إجتماعية من نوع خاص به . فبينما نجد أن الجانب الأكبر من الشعر يكتب اليوم ليقرأ على حدة ، أو ليتلى على جماعة محدودة من الناس ، ينفرد الشعر الدرامى بمهمة إحداث إنطباع جماعى ومباشر على عدد كبير من الناس اجتمعوا ليرقبوا حدثاً روائياً يمثل على خشبة المسرح . ويختلف الشعر الدرامى عن غيره من ألوان الشعر . ولكن حيث أن قواعده الخاصة به هى قواعد الدراما فإن مهمته تندرج تحت مهمة الدراما ككل ، ولست هنا بصدد الحديث عن وظيفة الدراما الاجتماعية .

ويتطلب الحديث عن المهمة الاجتماعية للشعر الفلسفى تحليلا وعرضا تاريخيا طويلا ، وأظن أنى قد ذكرت من أنواع الشعر ما يتضح معه أن المهمة الخاصة بكل من هذه الأنواع مرتبطة بمهمة أخرى ، فمهمة الشعر الدرامى ترتبط بمهمة الدراما ككل ، ومهمة الشعر التعليمى الذى يستهدف إيصال معلومات ترتبط بمهمة الموضوع الذى يطرقه ،

ومهمة الشعر التعليمى الذى ينتمى إلى الفلسفة أو الدين أو السياسة أو الأخلاق بمهمة هذه الموضوعات . ونستطيع أن نتناول بالبحث المهمة الخاصة لـكل من هذه الألون الشعرية دون أن نعرض للموضوع الأساسى وهو مهمة الشعر كشعر . إذ أن من الممكن أن نستخدم النثر فى معالجة كل هذه الموضوعات .

وأود قبل أن استطرد أن استبعد اعتراضا قد يثيره البعض. فبعض الناس يتشكـكون أحيانا فى الشعر الذى يستهدف غرضا من الأغراض، الشعر الذى ينتصر فيه الشاعر لوجهة نظر معينة سواء أكانت اجتماعية أو خلقية أو سياسية أو دينية . وهم أميل إلى وصف مثل هذا الشعر بأنه ليس بشعر على الإطلاق وذلك عندما لا يحبذون الأراء المعينة التى يتضمنها ، كما يحسب بعض الناس أن الشعر الحق هو الشعر الذى يعبر عن وجهة نظر يحبذونها . ويتحتم على أن أقول إن استخدام الشاعر لشعره فى الدفاع عن موقف إجتماعى أو مهاجمته لا يهم فى كثير ، وقد يكتسب النظم الردىء استجابة عابرة عندما يعبر الشاعر عن موقف شعبى فى تلك اللحظة المعينة ، ولـكن الشعر الحق هو ذلك الشعر الذى يصمد لا للتغير فى الرأى فحسب بل لزوال الاهتمام بالمسائل التى استوعبت اهتمام الشاعر زوالا تاما . وما زالت قصيدة ليـكرتيس Lucretius

قصيدة عظيمة بالرغم من أن التقدم العلمى قد أثبت فساد أفكاره عن الطبيعة والفلك وبالرغم من أن الخلافات التى حدثت فى القرن السابع عشر لم تعدتعنينافى شىء ،فإننامازلنا نخرج من قصيدة «دريدن» بنفس المتعة الخفة التى نخرج بها من قصيدة عظيمة كتبت فى الماضى، وإن كان يتحتم علينا فى الحاضر أن نعالج موضوعها بالنثر .

ولكى نصل إلى تحديد المهمة الاجتماعية الأساسية للشعر علينا أولا أن نتلمس مهماته الواضحة للعيان، التى يتحتم عليه قبل كل شىء أداؤها . وأظن أن أول مهمة من مهمات الشعر هى على وجه اليقين إثارة المتعة .وإذا ماسألنى سائل أى نوع من أنواع المتعة يثيرها الشعر؟ لا أملك سوى أن أقول « ذلك النوع من المتعة الذى يثيره الشعر ». والسبب ببساطة هو أن أى إجابة أخرى ستقودنا بعيدا فى مجال الجماليات ، وفى موضوع طبيعة الفن ذاته .

وأظن أن من المتفق عليه أن لدى أى شاعر مجيد ، سواء أكان شاعرا عظيما أو لم يكن شيئا آخر بجانب المتعة ، يهبنا إياه . إذ لو اقتصر الأمر على المتعة لما كانت المتعة ذاتها من أرقى الأنواع . والشعر دائما هدف أبعد مدى من الهدف الخاص أو المعين الذى قد يرمى إليه أحيانا ،والذى اتضح من الأمثلة التى سقتها من ألوانه المختلفة.

فالشعر يحاول دائما ايصال تجربة جـديدة ما ، أو إلقاء ضوء جـديد على شيء مألوف . أو التعبير عن شيء ما مررنا به ولم نستطع أن نضعه فى كلمات ، مما من شأنه أن يغنى وعينا و يرهف حساسيتنا . ولـكن الفائدة الفردية التى تعود على الإنسان من قراءة الشعر لاتعنينا فى هذا البحث ، بقدر مالا يعنينا نوع المتعة التى يخرج بها منه . وأظن أننا جميعاً ندرك نوع التغير الذى يحدثه الشعر فى حياتنا ، ذلك التغير الذى هو أبعد مدى من المتعة .

وليس بالشعر على الإطلاق مالايثير فى الإنسان هذين الأثرين. وقد ندرك ذلك ولـكننا فى ذات الوقت نتجاوز عن شيء آخر يحدثه الشعر فينا بشكل جماعى ، كمجتمع . وأعنى بذلك المجتمع فى أوسع معانيه ، فأنا أرى أن من الأهمية بمكان أن يكون لـكل شعب شعره ، لامن أجل هؤلاء الذين يتمتعون بالشعر ، ففى استطاعتهم أن يتعلموا لغة أجنبية وأن يتمتعوا بشعرها ، بل لأن الشعر فى الواقع يحدث تغيرا فى المجتمع كـكل ، حتى عند أولئك الذين لايتمتعون بالشعر، بمافيهم أولئك الذين لم يسمعوا حتى بأسماء كبار شعراء أمتهم . وهذا هو مدار البحث هنا .

و يلاحظ أن الشعر يختلف عن غيره من الفنون ، فقيمة الشعر

عند الجنس الذى ينتمى إليه الشاعر ويكتب بلغته لايمكن أن تعادلها بحال قيمته عند غير هـــذا الجنس من الأجناس . ولاشك أن لـكل الفنون طابعها المحلى المتصل بالجنسية ، ويصدق هذا حتى على الموسيقى والرسم . ولـكن مما لاشك فيه أن تذوق هذه الفنون أقل صعوبة بالنسبة للأجنبى من تذوق الشعر ، وما يصدق على الشعر يصدق على النثر بصورة أقل ، فترجمة الـكتابات النثرية تفقدهـا بعض مغزاها الذى يتضح فى لغتها الأصلية ، ولـكن ما نفتقده فى القصة المترجمة أقل بكثير مما نفتقده فى القصيدة المترجمة . أما فى ترجمة بعض الأعمال العلمية فتكاد تـكون الخسارة معدومة . ويتضح من تاريخ اللغات الأوروبية أن الشعر أكثر محلية من النثر . فقد استخدمت اللغة اللاتينية فى الفلسفة والـكهنوت والعلم خلال القرون الوسطى ، ولم يبطل استخدامها إلا منذ مئات معدودة من السنين . بينما نجد أن الدافع إلى استخدام اللغة الأصلية للشعوب استخداما أدبيا قد بدأ بالشعر ، ويبدو هذا طبيعيا للغاية إذا أدركنا أن مجال الشعر هو أولا مجال التعبير عن المشاعر الوجدانية (Feelings) والانفعال (Emotion) وأن المشاعر الوجدانية والانفعالات تقوم على التخصيص بينما يقوم الفـكر على التعميم . والتفـكير بلغة أجنبية أيسر بكثير

من ممارسة الوجدان بهـــا ، ولذلك كان الشعر أكـــثر الفنون معاندة فى محليته . وقد تسلب شعبا من الشعوب لغته وتكبتها ، وتفرض عليه فى المدارس لغة أخرى ، ولكنك مالم تستطع تعليم الناس ممارسة الوجدان باللغة الجديدة ، فشلت فى استئصال اللغة الأصلية ، ولن تلبث أن تعاود الظهور فى الشعر الذى هو أداة الوجدان .

وقد قلت لتوى «ممارسة الوجدان باللغة الجديدة» وأنا أعنى بذلك شيئا أكثر من مجرد « التعبير عن المشاعر الوجدانية بلغة جديدة » . فالفكرة التى نعبر عنها بلغة أجنبية قد تكون نفس الفكرة ولكن المشاعر الوجدانية والانفعالات التى نعبر عنها بلغة أجنبية ليست بنفس المشاعر الوجدانية ولا الانفعالات . ولعل رغبتنا فى اكتساب نوع من الشخصيــة الإضافية تدفعنا إلى تعـــلم لغة أجنبية . بينما يدعونا حرصنا على الاحتفاظ بشخصيتنا الأصلية إلى عدم إحلال لغة أجنبية محل لغتنا الأصلية . ولا يمكن أن نقضى على لغة متطورة مالم نقض على الناس الذين يتكلمون هذه اللغة ، وعندما تحل لغة محل أخرى ، فهذا يعنى أن لهـذه اللغة من المزايا ما يجعلهـــا تفضل اللغة البدائيـــة ، فى إتاحة مجال أوسع

وأكثر حساسية ، لا للفكر فحسب بل لكل من الإحساس والشعور أيضاً .

وهكذا نرى أن اللغة التي يستخدمها الناس ، أى اللغة التي تتداولها كل الطبقات ، هى التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجدان . فبناء اللغة وأوزانها ، ووقعها ومصطلحاتها ، هى التي تعبر عن شخصية الناس الذين يتخاطبون بها . وعندما أقول إن الشعر يهتم أكثر مما يفعل النثر بالتعبير عن الانفعال والوجدان ، لا أعنى بذلك أن الشعر لاينبغى أن يتضمن موضوعا أو معنى فكريا ، ولا أعنى أيضا ان الشعر العظيم لايتضمن من هذا المعنى ، قدرا أكبر من ذلك الذى يحتويه الشعر الأقل قيمة ، ولكن تتبع هذه النقطة من شأنه أن يقودنى بعيدا عن مهمتى الحالية وسأفترض أن من المتفق عليه أن الناس يجدون فى الشعر دون غيره من الفنون ، وفى الشعر المكتوب باللغة الأصلية دون غيرها من اللغات ، أوعى أنواع التعبير عن أعماق مشاعرهم الوجدانية . ولا يعنى هذا بالطبع أن يقتصر الشعر على التعبير عن مشاعر وجدانية يلمسها كل إنسان ويفهمها ، وإلا حصرنا الشعر فى نطاق الشعر الشعبى . ويكفينا أنه فى ظل شعب متجانس تلتقى المشاعر الوجدانية لأكثر الناس رهافة وتعقيداً مع

مشاعر أكثر النـاس فجاجة و بساطة ، مثلما لاتلتقى مع المشاعر الوجدانية لناس من نفس المستوى يتكلمون لغة غير اللغة . وعنـدما تـكون المدنية مدنية حقيقة ، يستطيع الشاعر العظيم أن يوجه شعره لمواطنيه فى كل مستوى من مستويات التعليم .

وقد نستطيع أن نقول إن واجب الشاعر كشاعر تجاه شعبه إنما هو واجب غير مباشر فحسب ، أما واجبه المباشر فتجاه لغته ، واجب المحافظة على هذه اللغة ونشرها وتطويرها . وهو حين يعبر عن مشاعر الناس الوجدانية يغير أيضا من طبيعة هذه المشاعر ، إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح و يزيد من وعى الناس بما كانوا يشعرون به فعلا ، وبذلك يعلمهم شيئا ما عن أنفسهم . ولـكنه ليس مجرد شخص أكثر وعيا من الآخرين ، بل هو فرد مختلف عن الآخرين ، وعن الشعراء الآخرين أيضا ، وهو يستطيع أن يشرك قراءه معه بصورة واعية فى مشاعر وجدانية جديدة لم يشعروا بها من قبل . وهذا هو الفارق بين كاتب لايزيد على أن يكون شاذا أو مجنونا و بين الشاعر الأصيل . فقد تكون مشاعر الأول الوجدانية فريدة فى نوعها ، ولـكن أحداً ما لايستطيع أن يشاركه فيها ، ومن ثم فلا فائدة منها ، أما الثانى فيكتشف تشكيلات جديدة للاحساس يتأتى للآخرين اكتسابها . وهو إذ يعبر عن هذه التشكيلات يطور اللغة التى يتكلمها و يغنيها .

وقد قلت ما فيه الكفاية عن الفروق غير الملموسة فى المشاعر الوجدانية ما بين شعب وآخر ، تلك الفروق التى تؤكدها اللغات المختلفة و تطورها . ولكن الشعوب لا تعانى التجربة بشكل مختلف وفقا لاختلاف المكان فحسب ، وإنما يختلف شكل المعاناة أيضاً باختلاف الأزمنة ، والواقع أن حساسيتنا (Sensibility) تتغير باستمرار كما تتغير الدنيامن حولنا ، فحساسيتنا ليست كحساسيةالصينيين أو الهنود ، وليست أيضاً حساسية أجدادنا منذ مئات السنين، ولا حتى نفس حساسية ابائنا . وعلى كل فنحن ذاتنا لسنا على ما كنا عليه منذ سنة مضت . ولعل هذا أمر واضح ، أما ما لم يتضح تماماً فهو أن هذا بعينه هو السبب الذى لا نملك معه التوقف عن كتابة الشعر . ويفخر أغلب المتعلمين بعظماء الكتاب فى لغتهم ، وإن لم يقرءوا شيئاً من كتاباتهم ، تماماً كما يفخرون بكل ما يميز بلادهم . ويكتسب قلة من الكتاب شهرة تجعل أسماءهم ترد ما بين الحين والحين فى الخطب السياسية . ولكن أغلب الناس لايدركون أن هذا لا يكفى . وأن لغتهم ستتدهور ، وستتدهور حضارتهم بأكملها ما لم يثابروا على إخراج مزيد من الكتاب العظام ، ومن الشعراء العظام خاصة .

وهناك بالطبع نقطة هامة هى أنه ما لم يتوفر لدينا فى الحاضر

أدب حى ، انعزلنا بالتالى عن أدبنا فى الماضى ، وما لم نستطع أن نحافظ على الاستمرار ، تباعد عنا أدبنا فى الماضى بصورة مطردة ، بحيث يصبح غريبا علينا شأنه فى ذلك شأن أى أدب أجنبى ، إذ أن لغتنا تتغير باطراد ، كما تتغير أيضاً طريقتنا فى الحياة من كل الوجوه تحت ضغط التغيرات المادية فى بيئتنا . وما لم يتوفر لدنيا قلائل من الرجال يجمعون بين الحساسية الفائقة والقدرة الزائدة على التحكم فى الألفاظ ، ستتدهور قطعا قدرتنا ، لا على التعبير فحسب بل حتى على ممارسة الوجدان ، إلا فى حدود المشاعر الوجدانية الفجة .

ولا يهم فى كثير إن كان للشاعر فى حياته جمهور كبير أم لم يكن له مثل هذا الجمهور ولكن من الأهمية بمكان أن يكون له فى كل جيل دائرة ولو صغيرة من القراء . غير أن ما قلت سابقاً يوحى بأنه أهمية الشاعر إنما هى لعصره ، وأن الشعراء الموتى لا يعودون علينا بالفائدة المرجوة مالم يتوفر لدينا فى ذات الوقت شعراء أحياء . و بودى أن اؤكد النقطة الأولى التى أثرتها فأقول : إن من شأن الشاعر الذى يجمع حوله بسرعة فائقة جمهوراً كبيراً من الناس أن يثير فينا التشكك فهو يجعلنا نخشى ألا يكون قد أتى بجديد ، وأن يكون قد اقتصر على إعطاء الجمهور ما تعود عليه ، أى ما تلقاه من قبل من الجيل السابق من

الشعراء . ولكن من الأهمية بمكان أن يكون للشاعر فى زمنه جمهوره الحق مهما ضاقت دائرة هذا الجمهور . وينبغى أن توجد دائما دائرة من الرواد ، قادرة على تذوق الشعر ، مستقلة الرأى ، تسبق زمانها أو تتمتع باستعداد أكبر لاستيعاب الجديد . ولا يعنى تطور الثقافه أن يصل كل شخص إلى المقدمة لأن ذلك يعنى ألا يتقدم أحد . وإنما يعنى الاحتفاظ بفئة متقدمة جنبا إلى جنب مع التيار العام من جمهور قراء ، لا يتخلف سوى جيل أو ما يقارب ذلك . وستنتقل التغيرات والتطورات فى الحساسية ، التى تظهر بادىء الأمر بين قلائل ، إلى كتاب أكثر شعبية ، وتترك بذلك أثرها التدريجى فى اللغة . وعندما تثبت دعائم هذه التطورات يتطلب الأمر خطوة جديدة إلى الأمام . كما أن الكتاب الأحياء هم الذين يبقون الموتى على قيد الحياة . فشاعر مثل شكسبير ترك أثرا عميقاً فى اللغة الإنجليزية ، ولم يقتصر تأثيره على جيل الشعراء الذى تلاه مباشرة ، إذ أن لعظام الشعراء نواحى لا تتكشف على التو ، وعندما تتكشف للشعراء بعد قرون من الزمان تترك فيهم تأثيرا مباشرا ، وبذلك يستمر الشعر العظيم فى التأثير فى اللغة الحية . والواقع أن على الشاعر الإنجليزى أن يدرس استخدام الألفاظ فى عصره وأن يقوم بدراسة وافية لأولئك الذين برعوا فى استخدام الألفاظ فى عصرهم ،

لأولئك الذين طوروا فى أيامهم اللغة وجددوها .

وقد اكتفيت إلى الآن بالإشارة إلى الحد النهائى الذى ينتهى عنده تأثير الشعر فى حسباني ، ذلك الحد الذى نحدده كما ينبغي حين نؤكد أن الشعر يحدث فى المدى الطويل اختلافا فى لغة الكلام وفى الحساسية وفى حياة كل أفراد المجتمع ، كل فرد فى الجماعه ، الشعب بأكمله، سواء منه من يقرأ الشعر ويتمتع به ، ومن لا يقرؤه ولا يتمتع به، أو فى الواقع سواء منه من سمع بكبار شعرائه أم لم يسمع . وتأثير الشعر فى مداه البعيد تأثير متشعب وغير مباشر و يكاد يستعصى تتبعه. والوضع أشبه ما يكون بتتبع طائر أو طائرة وهى تطير فى سماء صافية ، لو رأيتها وهى قريبة ، وركزت نظرك عليها وهى تبتعد تدريجيا ، استطعت أن تراها وهى على بعد لا يصل إلى مداه بصر شخص لم يتتبعها منذ البداية، ومن ثم لا يستطيع أن يراها إذا ما أشرت إليها . . وهكذا الأمر بالنسبة للشعر ، إذا تتبعت تأثيره وهو ينتقل من الذين يتأثرون به تأثراً كبيرا إلى الذين لا يقرءون على الاطلاق ،وجدت ذلك التأثير موجودا فى كل مكان . وستجد ذلك التأثير حتما إذا ما كانت الثقافة القومية حية وسليمة ، ففى المجتمع السليم يترك كل جزء من المجتمع أثره فى بقية الأجزاء التى تتبادل فيما بينها الفعل ورد الفعل . وهذا ما أعنيه بمهمة

الشعر الاجتماعية فى أوسع معانيها ، إذ أن الشعر بمدى جودته وحيويته يؤثر فى لغة الأمة مكتملة وفى حساسيتها .

ولا ينبغى أن نتصور أن الشعراء يتحكمون تحكما تاماً فى اللغة التى نتكلمها ، بل إن الواقع أيضاً أن قيمة الشعر تعتمد على الطريقة التى يستخدم بها الناس لغتهم. فمادة الشاعر الذى يتحتم عليه استخدامها هى لغته كما يتكلمها الناس من حوله ، وهو يستفيد إذا ما كانت هذه اللغة فى تحسن ، ولا يملك سوى أن يبذل أقصى ما يستطيع إذا ما كانت فى مرحلة من مراحل التدهور . والشعر يستطيع إلى حد ما أن يصون جمال اللغة ، وأن يبعث هذا الجمال من جديد ، وهو يستطيع بل ينبغى أن يساعد اللغة على التطور بحيث تخدم ظروف الحياة العصرية المعقدة ومطالبها المتغيرة ، بنفس الدقة والرقة التى خدمت بها مطالب عصر أكثر بساطة . ولكن يتحتم على الشعر الاعتماد على ظروف متعددة خارجة عن دائرة نفوذه ، شأنه فى ذلك شأن كل عنصر منفرد من عناصر هذه الشخصية الاجتماعية الغامضة التى نسميها بالثقافة .

ويؤدى بى هذا إلى أفكار ذات صبغة عامة تمس الموضوع ، وقد انصب التركيز إلى الآن على مهمة الشعر القومية والمحلية ، ولا أود أن يفهم من كلامى أن مهمة الشعر هى تفريق شعب عن شعب ، إذ أنى

أعتقد أن أيا من ثقافات الشعوب الأدبية لايمكن أن تزدهر بمعزل عن الأخرى . ومما لاشك فيه أن بعض الثقافات فى الماضى تطورت فى عزلة ، وأنتجت أدبا وفنا وفكرا عظيما ، وإن كنت لا أستطيع أن أجزم بذلك ، فربما لوتحققنا فى الأمر لما وجدناها على مثل هذه العزلة التى نتوهمها لأول وهلة ، وعلى كل فالأمر لم يكن كذلك فى تاريخ أوروبا . لحضارة اليونان القديمة مدينة لمصر بالكثير ، وللحدود الأسيوية ببعض الشيء ، أما الأثر الذى تركته كل ولاية يونانية فى الأخرى بلهجاتها وطباعها المتميزة ، فهو أشبه ما يكون بأثر كل دولة أوربية على الأخرى . ولا يستدل من تاريخ الأدب الأوروبى على استقلال أدب عن بقية الآداب ، بل يستدل منه على أن التبادل كان مستمرا بين مختلف الآداب ، وأن الدوافع الخارجية كانت الباعث إلى إحياء كل منها فى وقت من الأوقات . وفى الثقافة لايفيد الاستقلال الذاتى التام ، ولا أمل فى تداول الثقافه إلا بالاتصال بالآخرين . وإذا كان من الخطر فرض عزلة بين الثقافات داخل الوحدة الأوربية ، فليس بأقل خطورة فرض توحيد بين الثقافات يؤدى إلى التطابق . فالتنوع لازم لزوم الوحدة . وتستطيع أن تقول على وجه المثال ان إيجاد لغة عالمية كالإسبرانتو أو كاللغة الانجليزيه الأساسية (المقترحة كلغة عالمية) أمر هام لخدمة أغراض محددة . ولو افترضنا أن الاتصال

قام بين الأمم على أساس هذه اللغة المصطنعة ، لكان اتصالا أبعد ما يكون عن الكمال . والأحرى أن نقول إنه يصبح إذ ذاك اتصالا كامـــلا من نواحى ، واتصالا مفقودا من نواح أخرى . والشعر يذكرنا باستمرار بالأشياء التى يمكن أن تقال فى لغة ولايمكن ترجمتها إلى لغة أخرى والاتصال الروحى بين شعب وشعب لا يمكن أن تقوم له قائمة ما لم يتوافر الأفراد الذين يدرسون لغة اجنبية واحدة على الأقل، ويتعمقون فى دراستها إلى أقصى ما يمكن أن يتعمق إنسان فى دراسة لغة غير لغته ، ويكتسبون بالتالى ، بدرجات متفاوته ، القدرة على ممارسة الوجدان بلغة أخرى كما يمارسون الوجدان بلغتهم الأصلية. ولاتتم معرفتنا بشعب آخر ، مالم نضف إلى هذه المعرفة فهم هؤلاء الأفراد من ابنائه الذين لقوا المشقة فى دراسة لغتنا .

ودراسة شعر شعب آخر بالتالى دراسة مفيدة للغاية ، وقد قلت إن للشعر خواص لا يكشف عنها إلا لأبناء اللغة التى كتب بها . ولكن لهذا الكلام وجها آخر . وقد اكتشفت وأنا أحاول أن أقرأ بلغة لا أجيدها أن فهم قطعة نثرية يستعصى على ما لم أفهمها على الطريقة التى يتبعها المدرس فى المدرسة ، أى ما لم أتأكد من معنى كل كلمة ومن بناء الجملة وقواعدها اللغوية ، وإذ ذاك فقط أستطيع أن

أفكر فى القطعة بالإنجليزية . ولكنى اكتشفت أيضا أن القصيدة الشعرية أحيانا توحى إلى بشعور حيوى ومباشر ، شعور لا أستطيع أن أحدده فى كلمات ومع ذلك أفهمه ، وذلك بالرغم من عجزى عن ترجمة هذه القصيدة ، وبالرغم من أنها تحتوى على الكثير من الكلمات الغريبة علىّ ، ومن الجمل التى لا أستطيع تفسيرها . ولا يلبث أن يتضح لى بعد دراسة هذه اللغة المعينة دراسة أوفى ، أن هذا الشعور لم يكن وهما ، ولم يكن مجرد شىء تصورت وجوده فى الشعر بل كان شيئاً موجوداً فعلا ، وهذا يجيز لنا أن نقول إن الإنسان يستطيع من وقت لآخر النفاذ إلى بلد آخر من خلال الشعر ، قبل أن يستخرج جواز السفر أو يحجز التذكرة .

وقد قادنا البحث فى وظيفة الشعر الاجتماعية بصورة غير متوقعة إلى موضوع العلاقة بين بلدان محدودة بحدود أوربا ، بلدان تختلف لغاتها وتتصل ثقافاتها . ولا أنتوى هنا بالتأكيد الاستطراد من هذه النقطة إلى مسائل سياسية بحتة ، ولكن بودى لو عنى المهتمون بالمشاكل السياسية ، بالمسائل التى أضعها الآن موضع الاعتبار ، إذ أنها تضفى الطابع الروحى على المشاكل التى ينصرف اهتمام السياسية إلى طابعها المادى . وفى مجالى يهتم الإنسان بالأشياء الحية التى تتطور وفقا

لقواعد النمو الخاصة بها ، قواعد قد لا تكون معقولة ولكن لا بد للعقل من أن يتقبلها ، أشياء لا نستطيع أن نخطط لها أو نتحكم فى تنظيمها مثلما لا نستطيع أن نتحكم فى الريح والمطر والفصول .

وإذا كنت أخيراً على حق فى اعتقادى أن للشعر وظيفة اجتماعية تمتد حتى تستوعب كل مواطنى الشاعر ، سواء أدركوا وجوده أو لم يدركوه ، فإنه ينبنى على ذلك بالتالى أن من الأهمية بمكان لكل شعب من شعوب أوروبا أن تستمر بقية الشعوب فى إنتاج الشعر . وأنا لا أستطيع أن أقرأ الشعر النرويجى ، ومع ذلك سيتملكنى هلع أعمق من مجرد العطف ، لوحدث وأخبرنى إنسان ، أن شعرا ما لم يعديكتب باللغة النرويجية . إذ أننى سأعتبر النرويج إذ ذاك بؤرة ينتشر منها المرض فى القارة بأجمعها ، بداية يستدل منها على أن الشعوب فى كل مكان فى أوروبا على وشك أن تفقد القدرة على التعبير ، وبالتالى على ممارسة المشاعر الوجدانية التى يستشعرها المتمدينون . وقد قيل الكثير عن تدهور العقيدة الدينية ، ولكن لم يهتم الناس بما فيه الكفاية بتدهور الوجدان الدينى . ومشكلة العصر الحديث ليست مشكلة العجز عن تقبل معتقدات تقبلها آباؤنا عن الله والإنسان ، وإنما مشكلة العجز عن ممارسة الوجدان الذى مارسه آباؤنا تجاه الله والإنسان .

وأنت قد تستطيع أن تفهم إلى حد ما ما لم تعد تتقبله من معتقدات ، ولكن عندما يختفى الوجدان الدينى تفقد الكلمات التى جاهد الناس ليعبروا بها عن هذا الوجدان معناها . وصحيح أن الوجدان الدينى يتنوع بطبيعة الحال من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر ، تماما كما يحدث بالنسبة للوجدان الفنى ، يتنوع الوجدان حتى عندما يكون الاعتقاد واحداً والعقيدة واحدة ، وهذه ضرورة من ضرورات الحياة ولكن الموت هو ما أخشاه. كما أنه من الممكن أيضاً أن يختفى من كل مكان الإحساس بالشعر والمشاعر الوجدانية التى هى مادة الشعر ، وربما يسهل هذا توحيد العالم ، ذلك التوحيد الذى يعتبره بعض الناس غاية فى حد ذاته .

أصوات الشعر الثلاث

الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه . أو لايتحدث إلى أحد ، والثانى صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور ، صغيراً كان أم كبيرا ، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لا عند ما يقول ما يستطيع هو شخصياً أن يقول ، بل ما يستطيع فحسب أن يقول فى حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية . والتمييز بين الصوت الأول والثانى ، بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث إلى غيره من الناس ، يثير مسألة التعبير الشعرى . والتمييز بين الشاعر الذى يخاطب آ خرين ، بصوته هو شخصيا ، أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثا تتبادله شخصيات وهمية ، يثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى ، أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير الدرامى .

وبودى أن أبادر بإثارة السؤال الذى قـــد يثيره البعض . ألا يحدث أن يكتب شاعر قصيدة موجهة إلى إنسان واحد ، أليس شعر الحب أحيانا وسيلة للتفاهم بين شخص وآخر ، بلا أدنى تفـكير فى جمهور أوسع ؟

وقـد يختلف معى حـول هـذه النقطـة شخصـان .

فرو برت براوننج (Robert Browning) يصدر حكما غريبا للغاية فى قصيدة « كلمة أخرى » (One word more) التى وجهها لزوجته « مسز براوننج » .

ألف رفائيل جيـلا مـن القصائد
ألفهـــا وكتبها فى مجلد معين
مفضض بالقلم ذى الطرف المفضض
وفيما عدا ذلك كان يرسم صور المادونا
وهذه ليراهـا العالم ، والمجلد لواحدة
ومن هذه الواحدة تسألين ؟ ويجيبك قلبك
وأنا وأنت نفضل أن نقرأ هذا المجلد ..
ألا نفضل ذلك ؟ على أن نعجب بصور المادونا
وحـاول دانتى مرة أن يرسم مـلاكا
ليرضى مــــــن ؟ وتهمسين بياتريس
وأنــا وأنت نود لو رأينا المـلاك
صـورة حنـان دانتى
ألا نفضل ذلك ؟ على قراءة جحيم جديد

وأنا أوافق على أن جحيما واحدا يكفى (Inferno) ،حتى لوكان هذا الجحيم لدانتى ، وربما لا داعى هناك لأن نأسف لأن رفائيل لم يضاعف من صور المادونا ،ولـكنى لا أملك سوىأن أقول أنىلا أشعر بأدنى فضول تجاه قصائد رفائيل ومـلاك دانتى ، ولنحترم السرية التى تحراها رفائيل حين كتب لشخص واحد ، ودانتى حين رسم لشخص واحد . ونحن نعرف أن السيد والسيدة «برونتج» وجدا متعة فى تبادل القصائد لأنهما كانا ينشرانها ، ونعرف أيضاً أن روزيتى Rosetti كان يحسب أنه كتب قصائد «منزل الحياة» (The House of life) لشخص واحد ، وأنه لم ينفض عنها التراب إلا تحت إلحاح أصدقائه .

وأنا لا انـكر أن قصيدة ما قد توجه إلى شخص واحد ، فهناك القصيدة التى تـكتب على شكل رسالة (Epistle) والتى لا يقتصر مضمونها على الحب.ولـكننا لن نجد أبدا دليلا قاطعا، فلا يمكن أن نأخذ مأخذ اليقين شهادة الشعراء الذين قد تغيب عنهم أغراضهم الحقيقية . ولـكنى أومن بأن الشاعر الذى يكتب قصيدة حب جيدة يود لو استرق الناس السمع إليها بالرغم من أنه يوجهها إلى شخص واحد . ومن المؤكد أن النثر هو لغة الحب وأعنى بذلك أنه لغة الاتصال بالمحبوب دون غيره من الناس .

ويجدر بى بعد أن استبعدت احتمال توجيه الشاعر الحديث لشخص واحد، كوهم خاطئ ، أن أحاول جعل أصواتى الثلاثة مسموعة، وذلك بتتبع أصل ذلك التمييز فى عقلى . ومن المحتمل أن يخطر هذا التمييز على كاتب مثلى ، كتب الشعر عديداً من السنين قبل أن يحاول على الإطلاق الكتابة للمسرح . وقد يكون هناك فى عملى المبكر عنصر درامى ، كما قرأت فى بعض التعليقات ، وقد تكون الكتابة للمسرح هدفى منذ البداية دون أن أعى ذلك ، وعلى كل فقد وصلت بالتدريج إلى نتيجة هى ، أن عملية الكتابه للمسرح عملية تختلف تمام الاختلاف عن عملية كتابة نظم ليقرأ أو يتلى ، وأن محصول كل من العمليتين يختلف عن الآخر اختلافا بينا ومنذ عشرين سنة كلفت بكتـــــــابة عرض مسرحى تاريخى (Pageant) بعنوان الصخرة (The Rock) وكان المقصود من وراء هذا العرض جمع تبرعات لبناء كنيسة فى منطقة سكنية جديدة . وجاءتنى الدعوة فى لحظة بدا لى فيها أن موهبتى الشعرية الضئيلة قد استهلكت ، ولم يعد لدى ما أقوله . وكان لتكليفى فى هذه اللحظة بكتابة شىء ما وتسليمه في موعد محدد ، سواء أ كان جيداً أم لم يكن ، أثر طيب على ، أثر أشبه بالهزة المنشطة لبطارية سيارة كادت أن تتوقف . وكانت المهمة محددة

أمامى. كان على أن أكتب حوار نثريا لمشهد مبنى على النمط التاريخى وفقا لسيناريو قدم إلى . وكان على ايضاً ان اكتب عدة مقطوعات شعرية ترتيلية للكورس ،ترك لى تحديد مضمونها على أن ترتبط بهدف العرض المسرحى ككل، وعلى أساس أن يشغل كل «كورس» خشبة المسرح لمدة زمنية معينة . ولم أنتبه وأنا أقوم بالجزء الثانى من مهمتى إلى الصوت الثالث، الدرامى ، ولم يتضح لى سوى الصوت الثانى ؛ صوتى وأنا أخاطب الجمهور أو أخطب فى الجمهور . ولم أتعلم أن الكتابة بالتكليف غير الكتابة بالإرادة فحسب ، بل تعلمت أيضاً أن النظم الذى يوضع على لسان فرد غير ذلك الذى يوضع على لسان جماعة من المرتلين ، وانه كلما تعددت الأصوات بين هذه الجماعة كلما تحتم عليك ان تجعل السطور اكثر بساطة فى كلماتها ومعانيها . ولم يكن صوت الكورس فى « الصخرة » صوتا دراميا ، و بالرغم من أن السطور توزعت بين الشخصيات ، لم تتمتع الشخصيات بالصفة الفردية . كان أفرادها يتحدثون نيابة عنى ، ولا يصدر أى منهم عن شخصية مميزة خاصة به .

ويصور الكورس فيما اعتقد بعض التقدم الدرامى فى مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية (Murder in the Cathedral)

ويعنى هذا أنى هدفت لا إلى كتابة سطور لكورس مجهول ، بل لكورس من نساء « كانتربيرى » أو على وجه التقريب شغيلة « كانتربيرى » . وكان لابد لى من أن أبذل مجهوداً لأتمثل نفسى فى هانيك النساء بدلا من أن اكتفى بتمثلهن فى نفسى .

أما بالنسبة للحوار فقد واجهتنى صعوبة تتمثل فى أن المسرحية تعرض لشخصية رئيسية واحدة ، وأن الصراع الدرامى الموجود فيها يدور فى عقل هذه الشخصية ، (وكان هذا يشكل نقصا من وجهة نظر تعليمى الدرامى) . ولم يتضح لى الصوت الثالث ، الصوت الدرامى إلا حين تصديت لمشكلة عرض شخصيتين أو أكثر فى نوع من أنواع الصراع ، من سوء التفاهم ، أو من محاولة التفاهم بين هذه الشخصيات ، التى حاولت أن أتمثل نفسى مع كل منها وأنا أكتب الحوار على لسانها . وقد تذكر أن مسز كلبينز (Mrs Cluppins) شهدت أثناء نظر قضية باردل (Bardell) ضد بيكويك (Pickwik) بأن « الأصوات كانت عالية للغاية ياسيدى ، وأملت نفسها على أذنى » .وقال الشاويش بفز (Bufuz) « فأنت إذن لم تنصتى يامسز كلبينز . ولكنك سمعت الأصوات » .وهكذا بدأ الصوت الثالث يملى نفسه على أذنى سنة ١٩٣٨ .

وأنا أتصور القارىء وهو يهمس الآن « أنا على ثقة من أنى سمعت كل هذا من قبل » ، وسأسعف ذاكرته بتزويده بالنص ، فى محاضرة ألقيتها منذ ثلاث سنوات بعنوان « الشعر والدراما » ونشرت فيما بعد ، قلت :

« أعتقد أن الإنسان حين يكتب النظم الآخر (أى النظم غير الدرامى ، يكتب بما يتفق مع صوته ، ووقع هذا النظم عندما تقرأه هو المحك ، إذ تسمع نفسك وأنت تتكلم ، ومشكلة الفهم ، مشكلة ماقد يخرج به القارىء لا تمثل هنا أهمية عظمى » . . .

وهناك بعض الخلط فى ترتيب الضمائر هنا ، ولكنى أعتقد أن المعنى واضح تمام الوضوح . وفى هذه المرحلة لم ألحظ سوى الفرق بين أن يتكلم الإنسان نيابة عن نفسه، وأن يتكلم نيابةعن شخصية وهمية، واستطردت إلىاعتبارات أخرى خاصة بطبيعة الدراما الشعرية،وكنت قد بدأت إذ ذاك أدرك الفرق بين الصوت الأول والصوت الثالث ، ولم أتنبه بعد إلى الصوت الثانى الذى سأتحدث عنه فيما يلى . وأنا أحاول الآن أن أتعمق بعض الشىء فى المشكلة ، ولذلك أود

أن أتوقف قليلا عند دقائق الصوت الثالث قبل أن أنتقل إلى مناقشة الصوتين الأول والثانى.

قد تضطر فى مسرحية منظومة إلى ايجاد كلمات لشخصيات تختلف عن بعضها اختلافا بينا فى المكانة ، فى الطبع ، فى التعليم والذكاء . وأنت لاتستطيع أن تتمثل شخصية من الشخصيات وتضع على لسانها كل« الشعر » فالشعر ،واعنى اللغة حين تصل فى اللحظات الدرامية إلى مرتبة الانفعال ، لا بد وأن يتوزع توزيعا كبيرا فى حدود ما يسمح به رسم الشخصيات . ولابد وان تعطى كل شخصية السطور الملائمة حين يجىء دورها لتنطق « بالشعر » لابمجرد النظم . ولاينبغى ان تترك الشخصيات وهى على خشبة المسرح إحساساً بأنها أداة فى يد الشاعر عندما يحل دور الشعر ، ومن ثم فإن الكاتب محدود بأعماق كل شخصية من الشخصيات ، و بنوع « الشعر » الذى يلائمها بشكل مقنع . ولابد لهذه السطور من أن تبرر وجودها بتطويرها للموقف الذى تقال فيه . ولايكفى أن يتدفق « الشعر » الرائع بشكل طبيعى من شخصية من الشخصيات ، إذ لابد وأن يقنعنا هذا « الشعر » بأهميته للحدث ، و بمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية التى تمكن استخراجها من الموقف . وقد اكتشفت أن كاتب

للمسرح قد يقع فى خطأين . فهو قد يضع على لسان شخصية من الشخصيات سطورا لا تلائمها ، وقد يعهد إلى هذه الشخصية بسطور تفشل رغم تلاؤمها ، فى دفع الحدث إلى الأمام . وفى كتابات بعض صغار كتاب المسرح الاليزابيثى مقطوعات رائعة من الشعر ، وهى رائعة إلى حد يكفل للمسرحية الخلود كأدب ، وغير ملائمة إلى حد يحول بينها وبين أن تصبح من الروائع الدرامية . ومن أشهر الأمثلة على ذلك تلك التى ترد فى مسرحية مارلو « تامبرلين » (Marlow's Tamburlaine) .

كيف واجه كبار شعراء المسرح سوفوكليس وشكسبير وراسين هذه الصعوبة ؟ وهذه بالطبع مشكلة تواجه كل كتاب القصص الروائى والمسرحيات النثرية التى تتضمن شخصيات يمكن أن توصف بأنها شخصيات حية. ولا أستطيع أن أتصور كيف يتأتى لى أن أخلق شخصية حية دون أن أتعاطف معها تعاطفا عميقا . ومن الناحية المثالية ينبغى أن يتعاطف كاتب المسرح مع كل شخصياته، لأنها أقل عدديا من تلك التى يطورها كاتب الرواية ؛ ولأنه لا يتيح لها من الحياة سوى ساعتين، ولكن الكمال شىء لا يتأتى تحقيقه ، فقد لا تتطلب عقدة المسرحيه سوى عددا محدودا من الشخصيات وقد تتطلب مع ذلك وجود شخصية أو أكثر لا تهمنا حقيقتها إلا بقدر مساهمتها فى الحدث. وأنا اتساءل أحيانا هل من

الممكن خلق شخصية شريرة تماما بشكل واقعى تماما ، شخصية لا يشعر تجاهها المؤلف ولا أى إنسان آخر بسوى النفور ؟ ونحن فى حاجة إلى مزيج من الضعف والفضيلة البطولية ، أو من الضعف والشر الشيطانى لنجعل الشخصية مقنعة . ويخيفنى (Iago) أكثر مما يخيفنى ريتشارد الثالث (Ridrrerd 111) . ولست على ثقة مـن أن بارولس (Parolles) فى « حسن ما ينتهى نهاية حسنة » (All is well that enas well)لا يسبب لى من الإنزعاج أكثر مما يسببه لى « اياجو » (وأنا متأكد من أن Rosamund Vincy فى Middlemarch يخيفنى أكثر مما يخيفنى Goneril أو Regan). ويخيل إلى أن نوعا من الأخذ والعطاء يحدث حين يخلق الـكاتب شخصية مليئة بالحيوية وقد يضع الـكاتب فى هذه الشخصية إلى جانب خصائصها الأخرى خاصية من خصائص شخصيته ، بعض القوة أو الضعف ، أو اتجاها ما للعنف أو للتردد ، بل قد يضع فيها بعض الشذوذ الذى اكتشفه فى نفسه ، شيء ما ربما لم يتحقق قط فى حياته ، شيء ربما لا يدركه أقرب الناس إليه ، شيء لا يحول دون إضفائه على الشخصية اختلاف فى الطبع أو فى السن أو حتى فى الجنس . وقد يستحيل هذا الشيء البسيط الذى يهبه الـكاتب للشخصية من نفسه إلى النواة التى تتطور منها الشخصية .

ومن ناحية أخرى قد تنجح الشخصية التى تثير اهتمام الكاتب فى انتزاع قدرات كامنة فى كيانه ، وأنا أومن بأن الكاتب يمنح من نفسه للشخصيات التى يخلقها ، ولكنى أومن أيضاً بأنه يتأثر بالشخصيات التى يخلقها . ومن السهل أن نضل الطريق إذا ما توغلنا فى متاهات التفكير فى العملية التى تتحول بمقتضاها الشخصية من شخصية خيالية إلى شخصية لها نفس الواقع الذى يتمتع به الناس الذين نعرفهم . وقد نفذت إلى هذه المتاهات لأبرز ما يلقاه كاتب تعود أن يكتب الشعر بصوته ، عندما يضع الشعر على ألسنة شخصيات وهمية من حدود تحده ، ومن انبهار بهذه العملية ، ولأبرز أيضاً الفارق أو بالأحرى الهوة التى تفصل ما بين الكتابة بالصوت الأول والكتابة بالصوت الثالث .

ومن ناحية أخرى تتضح السمة المميزة للصوت الثالث ، صوت الدراما، إذا ماقارناه بصوت الشاعر فى الشعر غير الدرامى الذى يتضمن عنصرا دراميا ، وعلى وجه الخصوص بصوت الشاعر فى المونولوج الدرامى. قال « براوننج » يخاطب نفسه فى لحظة تخلت عنه فيها حاسته النقدية « روبرت براوننج . أنت أيها المؤلف المسرحى » ! كم منا قرأ مسرحية لبراوننج أكثر من مرة وإن كنا قد فعلنا، فهل دفعنا إلى ذلك

توقع المتعة؟ أى شخصية فى مسرحية من مسرحيات براوننج ظلت حية فى مخيلتنا ؟ومن ناحية أخرى من منا يستطيع أن ينسى (فرا ليبو ليبى Fra lippo lippi) أو (اندريا ديل سارتا Andrea del Sarta) أو أسقف (Blougram) أو ذلك الأسقف الآخر الذى أمر بإعداد قبره . ولعل فى تفوق براوننج فى المونولوج الدرامى ، وفى تخلفه فى الدراما دليل واضح على الفرق جوهرى بين الشكلين ، فهل هناك صوت آخر فاتنى أن أسمعه . صوت الشاعر لدرامى الذى تزدهر مواهبه الدرامية أكثر ما تزدهر خارج المسرح؟ ولو استحق شعر لغير المسرح أن يوصف بأنه شعر درامى لـكان هذا الشعر قطعا شعر براوننج .

وفى المسرحية ، كما قلت ، يتوزع ولاء الـكاتب ، ولا بدله وأن يتعاطف مع شخصيات لا تتعاطف بعضها مع البعض ، ولا بد له وأن يوزع « الشعر » بقدر ماتتسع له الحدود التى تحد كل شخصية مرسومة .وضرورة تقسيم « الشعر » هذه تنطوى على ضرورة التنوع فى أسلوبه وفقاً للشخصية التى يعهد به إليها . ولـكل شخصية مـن شخصيات المسرحية حقها على الـكاتب ، حقها فى أن تأخذ نصيبها من الحديث الشعرى ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذه

الشعر من الشخصية بدلا من املائه عليها ، أما فى المونولوج الدرامى فلا نجد مثل هذا الحائل . فمن المحتمل أن يتمثل الكاتب نفسه فى الشخصية بقدر ما يحتمل أن يتمثل الشخصية فى نفسه ، إذ ليس هناك ما يحول بينه و بين أن يفعل ذلك ، والحائل هو ضرورة تمثل نفسه مع شخصية أخرى تجيب الشخصية الأولى . وما نستمع إليه عادة فى المونولوج الدرامى هو فى الواقع صوت الشاعر وقد لبس مسوح شخصية تاريخية أو شخصية روائية . ولابد لنا وأن نتعرف على شخصيته كفرد أو على الأقل كنمط قبل أن يبدأ فى الكلام . ويتملك الشاعر الشخصية التى يتكلم بلسانها كما يفعل براوننج فى أغلب الأحيان ، حين يتكلم بلسان شخصية تاريخية كشخصية ليبوليبى (Lippo Lippi) ، أو شخصية روائية معروفة كشخصية « كاليبان » (Caliban) . وفى العاصفة (The Tempest) نجد أن « كاليبان » ذاته هو الذى يتحدث أما فى (Caliban upon Stebes)فالصوت الذى نسمعههو صوت براوننج ، براوننج وهو يتحدث بصوت مرتفع من خلف « كاليبان » .

وأخاطر هنا بإصدار تعميم قد يكون أوسع مما ينبغى ، وهذا التعميم هو أن المونولوج الدرامى غير قادر بحال على خلق شخصية من

الشخصيات . إذ أن الشخصية لا تخلق إلا فى الحدث ، ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال حدث ، وهو وسيلة الإتصال بين عدد من الشخصيات الوهمية . وليس من سقط القول أن نتساءل ، عندما يوضع المونولوج الدرامى على لسان شخصية تاريخية أو روائية غير معروفة للقارىء ، عن الأصل الذى بنى عليه الكاتب الشخصية . وقد اضطر الناس أن يتساءلوا إلى أى حد قصد الكاتب أن يجعل من شخصية أسقف (Blougram) صورة لكاردينال (Manning)أو غيره من رجال الكنيسة .والشاعر حين يتكلم بصوته ، كما يفعل براوننج ، لا يستطيع أن يهب الحياة لشخصية من الشخصيات ، وهو لا يستطيع إلا أن يقلد شخصية من الشخصيات التى نتعرف عليها . والتقليد ذاته ، ألا يقوم على افتراض معرفتنا بما يقلد ، وعلى أساس عدم اكتمال عنصر التصديق؟ فلابد لنا وأن ندرك أن المقلد غير المقلد وأنهما شخصان مختلفان ، و إذا ما اختلط الأمر علينا تماماً تحول التقليد إلى تمثل للشخصية.وعندما نستمع إلى مسرحية لشكسبير ، لا نستمع لشكسبير ذاته وإنما لشخصياته ، وعندما نقرأ مونولوجا دراميا لبراوننج لا يتأتى لنا أن نفترض أننا نستمع لأى صوت عدا صوت براوننج ذاته .

ومن المقطوع به إذن أن الصوت الثانى ، صوت الشاعر وهو يخاطب آخرين ، هو الصوت الذى يسود فى المونولوج الدرامى . وقيام الشاعر بدور معين ، وكلامه من خلال قناع ، يقوم على افتراض وجود جمهور ؛ فأى ضرورة تحتم على الإنسان أن يتنكر أو يلبس قناعا إذا كان يتحدث إلى نفسه ؟ والصوت الثانى هو فى الواقع الصوت الذى نسمعه فى وضوح وفى أغلب الأحيان فى الشعر الذى لا يكتب للمسرح ونسمعه قطعا فى الشعر الذى يستهدف هدفاً إجتماعياً واضحاً ، الشعر الذى يرمى إلى التسلية والتعليم ، والذى يقص قصة ، الشعر الذى يعظ أو يبرز موعظه وفى الشعر الساخر الذى هو نوع من أنواع الوعظ ، إذ لا قيمة لقصة بلا جمهور ، ولا لموعظة بلا حشد من الناس .

وصوت الشاعر وهو يخاطب جمهورا ، هو الصوت السائد فى الملحمة وإن لم يكن الصوت الأوحد فيها . فنحن نسمع الصوت الدرامى ما بين الحين والحين فى كتابات «هومر» ، فنحن نسمع صوت البطل وهو يتكلم لا صوت «هومر» وهو يخبرنا بما قال البطل . وليست الكوميديا الآلهية (Divine Comedy) بملحمة بالمعنى الدقيق ، ولكننا هنا أيضاً نسمع الرجال والنساء يتحدثون إلينا . ولكن الملحمة هى فى أساسها قصة تحكى لجمهور ، بينما الدراما فى أساسها حدث يعرض أمام الجمهور .

ونعود الآن إلى شعر الصوت الأول ، هذا الشعر الذى لا يشكل

أساساً محاولة للاتصال بأى كان . وأود أن أوضح أن هذا الشعر ليس بالضرورة ذلك الذى نطلق عليه بصفة عامة إسم الشعر الغنائى .

فتعبير « غنائى » ذاته ليس تعبيراً مرضياً . فهو يوجه التفكير إلى قصائد مختلفة ابتداء من قصائد كامبيون (Campion) وشكسبير وبيرنز (Burns) إلى كلمات آخر الأدوار الغنائية . ولعل تعريف (الغنائية) فى قاموس (اكسفورد) يشير إلى استحالة تعريف هذا التعبير بشكل مرضٍ .

غنائية : الآن اسم للقصائد القصيرة ، وهى تنقسم فيما بينها عادة إلى موشحات أو مقطوعات . وتعبر تعبيراً مباشراً عن أفكار الشاعر ومشاعره .

ولكن إلى أى حد ينبغى أن تكون القصيدة قصيرة ؟ والتركيز على قصر القصيدة وعلى انقسامها إلى مقطوعات من الرواسب التى تخلفت فيما يبدو عن الارتباط بين الصوت والموسيقى : ولكن ليس هناك بالضرورة علاقة بين قصر القصيدة و بين تعبيرها عن أفكار الشاعر ومشاعره ، و كثير من الغنائيات لاتعبر تعبيراً مباشراً عن أفكار الشاعر ومشاعره بينما تعبر قصائد لايمكن أن توصف بأنها غنائية أو قصيرة عن هذه الأفكار والمشاعر .

والجزء الأول من تعريف الغنائية، أى النص على قصرها وعلى ارتباطها بالموسيقى لا يعنينى فى شىء ، وإنما يعنينى الجزء الثانى من التعريف لارتباطه بصوتى الأول ، صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه ، أو لا يتحدث إلى أحد ، وهو ذلك الجزء الذى ينص على أن القصيدة تعبر تعبيراً مباشراً عن أفكار الشاعر ومشاعره . وبهذا المعنى اعتبر الشاعر الألمانى جوتفريد بن (Gottfried Benn) الشعر الغنائى شعر الصوت الأول ، وذلك فى محاضرة شيقة ألقاها تحت عنوان مشاكل الشعر الغنائى . وأنا على ثقة من أنه يدرج تحت هذا الباب قصائد مثل مرثيات ريلكه (Rilke'e Duinese Elegies) وقصيدة ڤاليرى (La Jeune Parque) ومن ثم فأنا أفضل أن استخدم تعبير الشعر التأملى ، حيث يستخدم هو تعبير الشعر الغنائى .

ويتساءل « السيد بن » فى محاضرته عما يبدأ به كاتب مثل هذه القصيدة التى لا توجه إلى أحد ، ويقول : إن هناك أولا جنينا كامنا أو نطفة خالقة ، وهناك من جهة أخرى اللغة أو منابع الكلمات تحت إمرة الشاعر . وهو يتمخض عن شىء لابد وأن يجد له الكلمات التى تشكله ، ولكنه لا يعرف هذه الكلمات حتى يجدها ، ولا يستطيع أن يتعرف على هذه النطفة حتى يشكلها فى الكلمات الملائمة وبالترتيب

الملائم . وعند إيجاد هذه الكلمات يختفي الشيء الذي وجدت من أجله وتحل القصيدة محله . وأنت تبدأ من شيء لا يبلغ من التحديد مبلغ الانفعال بالمعنى المعروف ، وهو بالطبع ليس بالفكرة وإنما هو إذا استخدمنا سطرين من بيدوس (Beddoes) في معنى يختلف عن المعنى الذي قيلت من أجله :

نبضة من الحياة تضج بالطفولة بلا جسد في الدجى
تصيح بصوت ضفدعة ، « على أي صورة أكون »؟

وأنا أتفق مع « جوتفريد بن» . وأود أن أتجاوز الحد الذي وقف عنده . إذا لم تكن القصيدة قصيدة تعليمية أو سردية ، وإذا لم تستهدف أي غرض اجتماعي آخر ، انشغل الشاعر كلية بمحاولة التعبير عن هذا الدافع الغامض مستخدما في ذلك كل مصادره من الكلمات ، وكل ما يرتبط بهذه الكلمات من دلالات تاريخية ومن تضمينات وموسيقى . وهو لا يعرف ما يريد أن يقول حتى يفرغ من قوله ، وهو لا يهتم أثناء المحاولة بتفهيم الآخرين أي شيء كان ، إذ لا يهتم في هذه المرحلة بالآخرين على الإطلاق ، وإنما ينصرف اهتمامه إلى إيجاد الكلمات الصحيحة ، أو على الأقل أبعد الكلمات عن الخطأ .

وما دام يستمع إلى هذه الـكلمات و يفهمها لا يهمه فى شىء أن يستمع إليها أحد أو يفهمها . وهو يرزح تحت عبء لا بد وأن يتخلص منه ليتوصل إلى الراحة ، أو بمعنى آخر يتملـكه مارد ، مارد يشعر تجاهه بأنه مسلوب القوى ، إذ يبدو حين يظهر أول ما يظهر بلا وجه بلا اسم بلا معالم ، والـكلمات والقصيدة التى يصنعها ليست سوى تعويذة لهـذا المارد . ومن جديد أكرر فى كلمات أخـرى ، يبذل الشاعر كل هذا المجهود لينفث عن اضطراب حاد يعانيه ، لا ليوصل معانيه إلى أى إنسان ، وعندما تنتظم الـكلمات فى الترتيب الصحيح ، أو فيما يتقبله كخير ترتيب ، يتأتى للشاعر أن يمـر بلحظة نضوب ، لحظة استكانة ، وغفران ، لحظة أقرب ماتـكون إلى الفناء ، لحظة يعجز الإنسان عن وصفها . و إذ ذاك يستطيع أن يقول للقصيدة « إذهبى عنى ، أوجـدى لنفسك مكانا فى كتاب ، ولا تتوقعى منى أن أهتم بك بعد الآن » .

ولا أظن أن من الممكن أن نتتبع علاقة القصيدة بأصولها تتبعاً أوضح من ذلك . وتستطيع أن تقرأ مقالات بول ڤاليرى Paul Valéry الذى واظب على دراسة عملية الخلق فى عقله أكثر مما فعل أى شاعر آخر . ولكنك ستنأى تدريجيا عن القصيدة دون أن تصل إلى أى

مقصد آخر ، إذا ما حاولت أن تشرح هـذه القصيدة بالاعتماد على ما قد يقوله الشاعر أو ما قد يؤدى إليه البحث التاريخى ، سواء استخدمت فى ذلك أدوات عالم النفس أم لم تستخدمها . فمن شأن محاولة شرح القصيدة بردها إلى أصولها أن تحرف الاهتمام عن القصيدة ذاتها ، وأن توجهه إلى شىء آخر غيرها ، إلى شىء ، إذ تشكل فى كلمات يفهمها الناقد وتراؤه ، انقطعت صلته بالقصيدة وعجز عن إلقاء أى ضوء عليها . ولا تظن أنى أحاول أن أجعـل عملية خلق القصيدة تبدو أكثر غموضاً مما هى عليه . وما قصدت إلا أن أبين أن الجهد الأول للشاعر ينبغى أن ينصرف إلى محاولة تحقيق الوضوح لنفسه ، محاولة التأكد من أن القصيدة هى النتاج الطبيعى للعملية التي صاحبتها . وأكثر انواع الغموض تخبطاً هى تلك التى يخرج بها الشاعر الذى عجز عن التعبير عن نفسه لنفسه ، ونـكتشف أتفه أنواع الغموض عندما يحاول الشاعر أن يقنع نفسه أن لديه ما يقال وليس لديه ما يقال .

وتحريا للبساطة تحدثت عن الأصوات الثـلاثة للشعر وكأنمـا استخدام واحد منها يستبعد استخدام الصوتين الآخرين ، كما لو كان الشاعر فى قصيدة معينة يحادث إما نفسه وإما الآخرين ، وكما لو كنـا

لانسمع الصوتين الأول والثانى فى الشعر الدرامى الجيـــــــد ، وهذه هى فى الواقع النتيجـة التى خرج بهـا « السيد بن » ، والتى قادته إليها فيما يبدو مناقشاته . فهو يتـكلم كما لو كان شعر الصوت الأول، الذى يعتبره من مبتـكرات عصرنا ، يختلف تمـام الاختلاف عن الشعر الذى يوجه إلى مستمعين . أمـا أنا فأعتقد أننا غالبا ما نجد الأصوات الثلاثة معا ، الأول والثانى فى الشعر غير الدرامى ، والأول والثـانى والثـالث فى الشعر الدرامى . وبالرغـم من أنى قد قلت أن كاتب القصيدة قد يكتبها فى أول الأمر بلا تفكير فى المستمعين ،غير إنه لن يلبث أن يرغب فى معرفة تأثير هذه القصيدة التى أرضته على المستمعين . وهناك أولا هذه الدائرة المحدودة من الأصدقاء التى قد يرغب فى الاستماع إلى نقدها للقصيدة قبل أن يعتبرها منتهية ، وقد تـكون مساعدة الأصدقاء مجدية للغاية ، فقد يقترح أحدهم كلمة أو جملة عجز الـكاتب عن إيجادها ، وإن كانت أقصى مساعـدة يمكن أن يقدمها هى أن يقول ، « هذا الجزء لايصلح بالمرة » وبذلك يؤكد شكا مكبوتا فى أعمـاق الشاعر . ولـكن تفـكيرى لاينحصر فى هذه الفئة المحدودة التى يعتز الـكاتب برأيها ، وإنما انا أفـكر فى دائرة أوسع ، دائرة مجهولة من الجماهير ، ناس

لا يعنى اسم الشاعر بالنسبة لهم سوى ما تعنيه القصيدة التى فرغوا من قراءتها . ويبدو لى أن فى وصول القصيدة إلى جمهور غير معلوم ، وفيما عسى أن يخرج به منها ، استنفاذ لعملية ابتدأت فى عزلة وبلا تفكير فى الجمهور ، استنفاذ لمدة الحمل بالنسبة للقصيدة ، لأن هذه المرحلة تشهد الانفصال النهائى بين القصيدة والكاتب. ولندع الكاتب يستريح فى سلام عند هذه النقطة .

وأظن أننا قد قلنا ما فيه الكفاية عن القصيدة التى هى أساسا قصيدة من قصائد الصوت الأول . وأغلب ظنى اننا نستمع إلى أكثر من صوت فى كل قصيدة سواء كانت تقوم على التأمل الذاتى أم كانت ملحمة أو مسرحية . وقد يخرج الكاتب ببلاغة رائعة إذا امتنع كليه عن الحديث إلى نفسه ، ولكنه إن فعل ، لايخرج قط بالشعر ، ومتعة استراق السمع إلى كلمات لاتوجه إلينا هى جانب من المتعة التى نخرج بها من الشعر العظيم . ولوجاءت القصيدة من أجل الكاتب فحسب لجاءت فى لغة خاصة ومجهولة ، والقصيدة التى هى قصيدة بالنسبة لكاتبها فقط ليست بقصيدة على الإطلاق . وأعتقد أننا نجد الأصوات الثلاثة مسموعة فى الدراما الشعرية ، صوت كل شخصية أولا ، وهو صوت فردى تنفرد به

عن كل من عداها ، حتى نستطيع أن نقول أن كلمة ما من كلماتها لايمكن أن تصدر عن سواها . وقد يحدث بين الحين والحين ، وحين لانتوقع ذلك ، أن نسمع صوت الكاتب وقد توحد مع صوت الشخصية ، وهما يقولان معا شيئا يلائم الشخصية ويمكن فى ذات الوقت أن يصدرعن الكاتب ، وإن كانت الكلمات لاتحمل نفس المعنى تماما لكليهما . وهذا شىء يختلف تمام الاختلاف عن الكلام من بطن الشخصية ،ذلك الكلام الذى يحيلها إلى مجرد أداة تردد أفكار الشاعر ومشاعره .

فى الغد وفى الغد وفى الغد

أليست الصدمة الدائمة والدهشة التى تصيبنا عندما نستمع إلى هذه السطور المستهلكة دليلا على أن شكسبير وماكبث ينطقان نفس الكلمات ، وإن كانت لاتحمل لكل منهما نفس المعنى ؟ وهناك أخيرا هذه السطور التى نجدها فى مسرحيات لكاتب من أعظم كتاب المسرح ، والتى نسمع فيها صوتا ، لاهو بصوت الشخصية ولاصوت الكاتب ، صوت لاشخصى .

Ripeness is all

النضوج هو كل شىء

Simply the thing I am
Shall make me live

مجرد الشيء الذى هو أنا

سيجعلنى أحيا

وأود أن أرجع الآن لحظة إلى « جو تفريد بن » ومادته النفسية المجهولة أو بالأحرى الأخطبوط او الملاك الذى يصارعه الشاعر ، وأعتقد أن هناك فرقا معينا بين الألوان الثلاثة من الشعر ، تلك الألوان التى ترتبط بها اصواتى الثلاثة ، ففى القصيدة التى يسيطر عليها الصوت الأول ، صوت الشاعر وهو يحادث نفسه ، نجد أن « المادة النفسية » تخلق شكلها الخاص بها ، ونجد أن هذا الشكل لايلائم إلى حدما سوى هذه القصيدة المعينة دون غيرها . وقد يؤدى القول بأن المادة قادرة على خلق أو إملاء الشكل الخاص بها إلى نوع من التضليل ، فالواقع ان الشكل والمادة يتطوران معا وفى ذات الوقت ، إذ أن الشكل يؤثر فى المادة فى كل مرحلة من المراحل ، وربما كان دور المادة ينحصر فى أن تكرر كلما حاول الكاتب أن يملى عليها ترتيبا لا يلائمها . « هذا لا يصلح لا يصلح » وفى النهاية يصبح الشكل والمادة شيئاً واحداً . أما فى شعر الصوت الثانى والثالث فنجد أن

الشكل قد تحدد وأن خطوطه الأولى يمكن أن ترسم منذ البداية مهما عانت من تغير فيما بعد . فإذا ما اخترت أن أروى قصة أو أكتب نقدا ساخرا أو أعظ أو أهجو فلا بد وأن يسبق ذلك شيء ما ، أدرك وجوده كما يدرك وجوده الآخرون . وإذا ما بدأت فى كتابه مسرحية بدأت بعامل الاختيار ، اختيار موقف انفعالى معين ينطوى على شخصيات وعقده ، ويمكن أن أكتب بالنثر الخطوط العامة وإن اختلفت هذه الخطوط فيما بعد نتيجة لتطور الشخصيات . ومن المحتمل طبعاً أن تجيء كتابة المسرحية نتيجة لضغط مادة نفسية مجهولة توجه الشاعر ليروى هذه القصة المعينة ، وليطور هذا الموقف المعين . إلا أن الإطار الذى اختار الكاتب أن يكتب فى نطاقه ، قد يثير ، متى تم اختياره، مادة نفسية أخرى ، وإذ ذاك تخرج إلى حيز الوجود سطور من الشعر غير مدفوعة بالدافع الأصلى ، بل بدافع ثانوى يحرك اللاشعور . والمهم أن تسود الأصوات فى النهاية نغمة تآلف ، لأن القصيدة الحقة لا تقتصر كما قلت على صوت واحد .

ولا بد وأن القارىء يتساءل عما أرمى إليه من وراء هذه الملاحظات ، هل أرهقت نفسى لأنسج نسيجا بارعاً لا جدوى من ورائه ؟ والواقع أنى حاولت أن أتحدث إلى قارىء الشعر لا إلى نفسى

كما قد يحسب البعض . والأمل يراودنى فى أن يجد قارىء الشعر بعض المتعة فى تطبيق آرائى على الشعر الذى يقرأه . هل تستطيع أن تميز بين الأصوات الثلاثة فى الشعر الذى تقرأه أو تنصت إليه أو تستمع له فى المسرح ؟ وإذا ما شكوت من غموض شاعر ما ، أو مما قد يبدو تجاهلا لك وأنت القارىء ، أو من توجيه الشاعر الحديث إلى دائرة محدودة من أتباعه يغلقها دونك ، فاذكر أن جهده قد انصرف إلى التعبير بكلمات عن شىء لا يتأتى التعبير عنه بغير هذه الطريقة ، وبالتالى إلى التعبير عنه بلغة قد تستحق منك عناء تعلمها . وإذا ما احتججت بأن الشاعر يميل إلى الخطابة ، وأنه يوجه لك الحديث كما لو كنت فى اجتماع عام فحاول أن تنصت إلى اللحظات التى لا يتحدث فيها إليك ، وإنما يسمح لك فيها فحسب أن تسترق السمع إليه ، وقد يكون هذ الشاعر دريدن (Dryden) أو بوب (Pope) أو بيرون (Byron) . وإذا ما استمعت إلى مسرحية بالنظم فخذها أولا على أنها لمجرد التسلية ، وعلى أساس أن كل شخصية تتحدث بلسانها وفقاً لتلك الدرجة من الواقعية التى يضفيها عليها الكاتب ، وقد تتبين الأصوات الأخرى أيضاً ، إذا لم تجهد نفسك فى تبينها ، وإذا كانت المسرحية مسرحية عظيمة .

إذ أن عمل شاعر مسرحى عظيم كشكسبير إنما هو عالم بأكمله . وكل شخصية تتكلم بلسانها ، ولكن ما من شاعر آخر يتأتى له أن يجد لها هذه الكلمات لتنطق بها ، وإذا ما بحثت عن شكسبير فلن تجده سوى فى الشخصيات التى خلقها ، فالعنصر المشترك بين هذه الشخصيات جميعا هو أن إنسانا ما غير شكسبير لم يكن ليستطيع خلق أي منها . وعالم الشاعر المسرحى العظيم عالم يظهر فيه الخالق فى كل مكان ، ويختفى فى كل مكان .

عندما أراجع إنتاجى النقدى فى الثلاثين عاما الماضية ، يدهشنى إصرارى على العودة بانتظام إلى الدراما ، سواء بنقد معاصرى شكسبير أو ببحث إمكانيات المستقبل . ولعل الناس قد ضاقوا بسماعى أتحدث عن هذا الموضوع ؛ غير أنى اكتشفت أنى إن كنت قد عرضت للفكرة بأشكال مختلفة طيلة حياتى ، فلأن أرائى كانت تتعدل وتتجدد بازدياد خبرتى ، ومن ثم ألجأتنى الضرورة إلى التوقف عند كل مرحلة من مراحل تجاربى لاستيعاب الموقف من جديد .

وقد أدركت أسباب رغبتى فى كتابة الدراما الشعرية بالذات ، ورغبتى فى أن أراها تستعيد المكانة اللائقة بها ، وأنا أتعلم بالتدريج الجديد عن مشاكلها ، وأنا اكتشف بالتدريج الشروط التى ينبغى أن تتوفر فيها إذا ما أرادت أن تبرر وجودها . وعندما أعرض هذه المشاكل ولهذه الشروط ، ستتضح للآخرين قدرة الدراما الشعرية من عدمها ، على أن تقدم للمتفرج ما لا تستطيعه الدراما النثرية ، وسيتضح لهم أيضا بم تنفرد عن الدراما النثرية إذا ما كانت تنفرد عنها بشىء .

إذ أنى افترض أولا أن الشعر لا لزوم له إذا كان لمجرد الزينة ، وإذا اقتصر دوره على امتاع المتفرج الذواقة بالاستماع إلى الشعر إلى جانب مشاهدة المسرحية . فالشعر لابد وأن يبرر وجوده دراميا ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى . وينبغى بناء على ذلك ألا نكتب بالنظم مسرحية يلائمها من الناحية الدرامية النثر . وينبنى عليه أيضا ضرورة انصراف المشاهدين ، والحدث الدرامى يستوعب اهتمامهم ، والموقف بين الشخصيات يثير انفعالهم إلى المسرحية انصرافا كليا ، بحيث لا يشعروا باداة التعبير شعوراً مكتملا .

والنثر على خشبة المسرح والنظم على السواء ليسا سوى وسيلة إلى غاية، وليس الفرق بينهما شاسعاً كما نتوهم . وفى المسرحيات النثرية التى كتب لها أن تعيش ، والتى ما زلنا نقرأها بعد أجيال ونقدمها على خشبة المسرح نجد أن النثر الذى يردد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وبوقعها وبإعرابها ، بتخبطها فى البحث عن الكلمات ، بلجوئها الدائم إلى التقريب ، بالفوضى التى تسودها وبجملها غير المكتملة وهذ النثر أعيدت كتابته عدة مرات شأنه فى ذلك شأن الشعر . وربما كان « كونجريف» (Congreve)

و «برناردشو» خير كتاب الأسلوب النثرى فى الدراما ، وذلك إذا ما استبعدنا شكسبير ومعاصريه من « الاليزابيثين » الذين مزجوا النثر بالشعر فى نفس المسرحية .

ورغم الاختلاف الكبير بين شخصيات كونجريف و برنارد شو فإن حديث كل منهما يحمل الوقع الذى لايمكن أن نخطىء ذاتيته والذى هو الطابع المميز للنثر ، ذلك الطابع الذي لانتبينه الا فى حديث أقدر المتحدثين. ولعلنا سمعنا مراراً عن قصة شخصية موليير التى أبدت دهشتها عندما قيل لها فى المسرحية أنها تتكلم النثر . ولكن شخصية « موليير » كانت على حق ، وكان خالقها على خطأ ، فالشخصية لم تكن تتكلم النثر ، كانت تتحدث فحسب . و بودى أن أرسم فاصلا ثلاثياً يفصل النثر عن النظم عن لغة الكلام العادية التى تكون فى العادة تحت مستوى النظم أو النثر . و اذا نظرت إلى الأمر من هذه الوجهة اتضح لك أن النثر على خشبة المسرح قد يكون مصطنعاً شأنه فى ذلك شان النظم ، و بالتالى يتأتى للنظم أن يكون طبيعياً كالنثر .

وحين يستمع مشاهد رهيف الحس إلى نثر جيد فى مسرحية ، يدرك أنه بإزاء لغة خير من لغة الكلام العادية ، ولكنه لايعتبرها لغة مختلفة عن اللغة التى يتكلمها ، لأن من شأن الشعور بهـــذا

الاختلاف أن يفرض حائلا بينه و بين الشخصيات على خشبة المسرح. أما بالنسبة للمسرحية المنظومة ،فكثيرا ما يقبل الناس عليها ومعهم هذا الشعور بالاختلاف .والأمر يدعو إلى الأسف إذا ما أثار النظم نفورهم و يدعو إلى الأسف أيضا إذا ما أثار اعجابهم ،إذا كان معنى ذلك أنهم قد أعدوا أنفسهم للاستمتاع بالمسرحية على حدة ، و بلغة المسرحية على حدة، كما لو كانا شيئين منفصلين . إذ ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع الكلام ، سواء أكان هذا الكلام نثرا أم نظماً ، أثراً غير شعورى فى مجموعه .

ويترتب على ذلك ضرورة تجنب مزج النثر بالشعر فى المسرحية الواحدة لأن من شأن النقلة من هذا إلى ذلك أن تصدم المشاهد وهو يدرك أداة التعبير إدراكاً واعياً . وقد يكون لهذه النقلة ما يبررها إذا ما قصد الكاتب من ورائها إحداث مثل هذه الصدمة وهو ينقل المشاهد من مستوى من مستويات الواقع إلى مستوى عداه .

ولا أحسب أن من شأن مثل هذه النقلة أن تصدم الجمهور الأليزابيثى الذى تقبل النظم بنفس اليسر الذى تقبل به الشعر ، والذى وجد من الطبيعى أن تتحدث الشخصيات العادية بالنثر بينما تتحدث الشخصيات التى تعلوها فى المرتبة بالنظم . ومع ذلك فقد استخدم

شكسبير مقطوعات نثريه فى مسرحياته ترمى إلى إحداث تأثير فنى على أساس المقابلة بين ضدين ، وهو تأثير لا يفقد جدته أبداً حين يتحقق . والقرع على البوابة فى مسرحية ماكبث مثل من الأمثال التى تتوارد على ذهن الإنسان واستخدام النثر والنظم على التوالى فى مشهد بعد مشهد من مسرحية هنرى الرابع يرمى ، فيما يبدو لى ، إلى إبراز المفارقة المبنية على التقابل بين عالمين ، عالم السياسة العليا ، وعالم الحياة العادية . والمشاهد النثرية فى كل من الجزء الأول والثانى تنطوى على تعليق ساخر على مطامع رؤساء الجماعات .

وعلى كل فإن المصاعب التى تتعرض لها الدراما الشعرية اليوم تدعونى إلى الاعتقاد بان من الواجب تجنب استخدام النثر إلا فيما ندر ، وأن من الواجب أيضاً اختيار ذلك الشكل من النظم الذي يتسع لكل ما نريد أن نقول ، فإذا ما وجدنا موقفاً لا يمكن تتبعه بالنظم فهذا لا يعنى إلا جمود ذلك النوع من النظم الذى اخترناه . وإذا وجدنا مشاهد تستعصى على النظم ، فلابد لنا إما أن نطور نثرنا ، وإما أن نتجنب تقديم هذه المشاهد . إذ علينا أن نعود جمهورنا على النظم إلى حد يتوقف معه عن الشعور بوجوده . واقحام حوار بالنثر على المسرحية من شأنه أن يصرف اهتمام الجمهور عن المسرحية ذاتها إلى أداة التعبير

فيها . ولـكن إذا تطلب الأمر أن يتسع نظمنا حتى يستوعب كل ماينبغى أن يقال ، فهذا يعنى أنه لن يكون طيلة الوقت « شعراً » . وهو لن يتحول إلى « شعر » إلا حين يبلغ الموقف الدرامى درجة التأزم التى تجعل من النطق « بالشعر » أمرا طبيعياً ، إذ أن الشعر إذ ذاك هـــــو اللغة الوحيدة على وجه الإطلاق القادرة على التعبير عن الانفعالات .

ولابد للقصيدة الطويلة أن تتطرق بلا لغو إلى الحياة العادية ، وأن تحلق عالياً بلا مغالاة حتى تتجنب إثارة الملل . وتتضاعف أهمية هذه الحقيقة بالنسبة للمسرحية إذا ما كانت مسرحية معاصرة .

ونحن نستخدم النظم فى المشاهد العادية ، لا لنتجنب تنبيه المتفرج إلى الانتقال من النظم إلى النثر فحسب ، بل لـكى يترك النظم أيضاً وقعه فى المتفرج دون أن يدرك هذا الوقع إدراكا واعيا ولما كان المشهد الافتتاحى فى «هاملت» معروفا للجميع فقد اخترته لأدلل به على هذه النقطة ، ويعتبر هذا المشهد من أجمل المشاهد الافتتاحية قاطبة من حيث البنيان .

وعندما نرى هذا المشهد على خشبة المسرح لا نلحظ قط التلون الـكبير فى أسلوبه ، فلا شىء هناك زائد عن الحاجة ، ولا سطر من

الشعر لاتبرره الحتمية الدرامية. والأثنان والعشرون سطرا الأولى تتألف من أبسط الكلمات ومن تعبيرات ساذجة للغاية • وقد عمل شكسبير فى المسرح طويلا، وكتب عديداً من المسرحيات قبل أن يصل إلى المرتبة التى يستطيع معها كتابة هذه السطور الاثنين والعشرين .ولانجد شيئا ما فى أعماله السابقة على مثل هذه البساطة والثقة فى التعبير . وفى الحديث النفسى لشخصية فالكون بريدج (Faulcon - Bridge) وفى الملك جون (King John) ، بدأ شكسبير يطور النظم العامى فى اتجاه لغة الحديث اليومية ، واستمر فى تطويره على لسان المربية فى « روميو وجوليت » . وكان عليه أن يخطو خطوة أوسع وهو ينقل هذا الاتجاه من الحديث النفسى إلى لغة الحوار بحيث يتضح فى الإجابات القصيرة . وما من كاتب يستطيع أن يتحكم فى النظم الدرامى ما لم يتوصل إلى كتابة مثل هذه السطور الشفافة التى كتبها شكسبير، هذه السطور التى تجعل إدراكك الشعورى ينصرف لا إلا الشعر بل إلى معنى الشعر . وتخيل الى أنك لو استمعت « لهاملت » للمرة الأولى دون أن تعرف شيئاً عن المسرحية لما خطر فى بالك أن تسأل أهو شعر أم نظم هذا الذى تستمع اليه . ولهذا النظم تأثير علينا غير تأثير الشعر ، غير أننا لانشعر فى تلك اللحظة المعينة بذلك

الاختلاف ، تستوعب اهتمامنا الليلة ذات الصقيع ، والضباط الذين يحرسون شرفة الحصن ، ونذير بالحدث المروع . وأنا لا أنكر أن هناك مجالا لموقف ، تنتج منه المتعه جزئيا عن الاستماع لشعر جميل ، ولكن على أساس أن يضفى الكاتب على هذا الشعر حتمية درامية فى هذا المجال . و بعد أن نشاهد المسرحية عدة مرات و بعد أن نقرأها فى الفترة بين هذه العروض المسرحية ، نبدأ بالطبع فى تحليل الوسائل التى اعتمد عليها الكاتب فى هذا المشهد لخلق التأثير الفنى . ولكن إذا جاء تأثيره علينا تأثيراً مباشراً ، كان من شأن هذا التأثير أن يحرف أدراكنا الشعوري عن أداة التعبير .

ويستدل من هذا المشهد على أن النظم ليس مجرد شيء شكلى ولا أداة من أدوات الزينة ، ويستدل منه أيضا أن تأثير النظم علينا ينبغى أن يكون تأثيرا لاشعوريا . ولاأظن أن هذا التأثير مقصور على « أولئك الذين يحبون الشعر » بل هو يمتد إلى أولئك الذين يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا مسرحية فحسب ، و بأولئك الذى « لا يحبون الشعر » أعنى أولئك الذين لا يجلسون إلى ديوان من الشعر بغية التمتع به ، وإلى أولئك ينبغى أن يمتد تأثير المسرحية المنظومة ، بل إن أولئك يكونون

الجمهــور الذى ينبغى أن ينصرف إليه اهتمــام كاتب مثل هذه المسرحية .

و بودى أن أتوقف هنا لأتحدث قليلا عن المسرحية التى نطلق عليها صفة (الشاعرية) و إن كانت مكتوبة بالنثر . وتشكل مسرحيات « سينج » (John Millington Synge) حالة خاصــة نوعا ما . إذ أنها مبنية على تعبيرات ريفية لناس حديثهم شاعرى بطبعــه ، شاعرى فى صوره وفى وقعه ؛ بل اعتقد حتى أن الشاعر قد استخدم بعض التعبيرات التى سمعها تدور على لسان الريفيين فى إيرلندا . ولغة «سينج» لغة لايمكن استخدامها إلا فى مسرحيات تمثل هؤلاء الناس . وربما استطعنا أن نصل إلى نتائج أعم من مسرحيات « ماترلينك » (Maeterlink) ، تلك المسرحيات التى أعجبت بها فى صباى إعجابا شديدا ، والتى نادرا ماأقرأها الآن . والمشكلة هنا ليست مشكلة لغة بل مشكلة موضوع ،فالمسرحيات محدودة فى موضوعها ، وأقل ما يقال فى شخصياتها أنها غير واضحة المعالم . ولا أنــكر أن المسرحيات تحتوي على عنصر شاعرى ، ولــكن لابد لــكاتب النثر لــكى يحقق الشاعرية من أن يكون شاعريا بصفة دائمة ، مما من شأنه أن يجعل المجال الذي يتحرك فيه محدودا للغاية . ولأن مسرحيات « سينج » تدور حول

شخصيات تتحدث مثيلاتها فى الحياة بالشعر ، فقد استطاع أن ينطقها بالشعر وأن يبقى عليها واقعيتها فى ذات الوقت . وإن لم يتمتع الناثر الذي يكتب الدراما الشاعرية بمثل هذه الميزة ، اضطر إلى الإسراف فى الشاعرية . وتحد الدراما الشاعرية النثرية حدود أضيق بكثير من تلك التى تحد المسرحية المنظومة . فالعرف الشاعري، أو العرف الذي يحدد مدى صلاحية الموضوع للمعالجة الشاعرية يحد المسرحية النثرية بحدود ضيقة للغاية . بينما نستطيع أن نستخدم النظم الدرامى حقا فى التعبير عن الأشياء الدارجة كما فعل شكسبير .

أما حالة ييتس (Yeats) فتختلف اختلافا كليا عن حالة «ماترلينك» «وسينج» . واعتقد أن من شأن دراسة تطوره ككاتب أن توضح مدي الشوط الذي قطعه ، ومدي النصر الذي حققه فى مسرحياته الأخيرة . وقد كتب فى الفترة الأولى مسرحيات بالنظم تدور حول موضوعات اتفق العرف على ملاءمتها للنظم . ولكنه كتبها بأوزان تشكل نوعا من الحديث لا يلائم سوي ملوك وملكات الأساطير ، وإن كانت تلك الأوزان تنبض حتى فى هذه المرحلة المبكرة بالوقع الذاتى « ابيتس » . و «مسرحيات

للراقصين » (Plays for Dancers) التى كتبها فى المرحلة المتوسطة من مراحل تطوره مسرحيات جميلة للغاية ، ولكنها لاتحل أى مشكلة من مشاكل كاتب النظم المسرحى ، فهى لاتعدو أن تكون مسرحيات بالنثر تتخللها فترات هامة من النظم . ولم يحل « ييتس» مشكلة الحديث بالنظم إلا فى مسرحيته الأخيرة « المطهر » (Purgatory) . وحين فعل اضطر كل من حذا حذوه إلى الاعتراف بالجميل .

وسأخاطر الآن بإبداء بعض الملاحظات المبنية على خبرتى الخاصة من شأن هذا أن يؤدي بى إلى الحديث عما أردت أن أحققه فى مسرحياتى وعن فشلى فى تحقيق كل ما أردت ، وعن نجاحى الجزئى فى هذا الاتجاه ، ويدفعنى إلى ذلك اعتقاد بأن من شأن تسجيل اكتشافات المجرب فى مجال جديد أن يفيد أولئك الذين يقتفون أثره ، والذين قد يسبقونه يوما ما فى الطريق .

وكان أول اكتشاف هام توصلت إليه هو أن على الكاتب الذى أمضى سنوات عديدة يكتب ألوان الشعر الأخرى ، والذى حقق بعض النجاح فى هذا المجال ، أن يقبل على كتابة المسرحية المنظومة بعقلية تختلف عن تلك التى مارس بها عمله السابق . فالإنسان حين

يكتب ألوان الشعر الأخرى يكتب بما يتفق مع صوته الشخصى ، ووقع ما تكتب، عندما تقرأه بصوت مرتفع ،هو المحك ، فأنت تستمع لنفسك وأنت تتكلم . ومسألة ايصال المعنى أو ما عسى أن يخرج به القارىء مسألة لا تمثل هنا أهمية قصوى ، فإذا ما أعجبت بقصيدتك فليس أمامك سوى أن تأمل فى أن يعجب بها القراء فيما بعد . وتستطيع القصيدة أن تنتظر بعض الشىء ، وتكفى فى هذه المرحلة موافقة بعض النقاد العاطفين أو المتعقلين ، وعلى القراء فى المستقبل أن يقطعوا أكثر من نصف الطريق ليلتقوا بالشاعر .

أما فى المسرح فلابد من ايصال المعنى مباشرة . فأنت ترمى إلى أن تكتب نظما، لا لصوتك أنت ،بل لأصوات أخرى، وأنت لا تعرف لمن تكون هذه الأصوات ، وأنت ترمى إلى أن تحدث بهذه السطور من النظم تأثيراً مباشراً على جمهور غير معروف لك وغير متأهب للقائك . وهذا التأثير ينقله إلى الجمهور ممثلون لا تعرفهم ، يوجههم مخرج لا تعرفه . ولا تتوقع من الجمهور المجهول أن يبدى أى تسامح تجاه الشاعر . والشاعر لا يستطيع أن يكتب مسرحية للمعجبين به فحسب ، لأولئك الذين يعرفون عمله غير الدرامى والذين على استعداد أن يتقبلوا بصدر رحب أى عمل يضع عليه اسمه . ولا بد له أن يأخذ فى

الاعتبار وهو يكتب هذا الجمهور الذى لايعرف شيئاً عن نجاحه السابق قبل أن يخاطر بالكتابة للمسرح ، ولا يهتم فى شىء بذلك النجاح . ومن ثم يكتشف الإنسان أن لا مجال هنا للكثير مما يريد أن يقوم به وأن كل سطر يكتبه لابد وأن يقيم وفقاً لقانون جديد ، قانون اللياقة الدرامية .

وعندما كتبت « جريمة قتل فى الكاتدرائية» Murder in the Cathedral تمتعت كمبتدىء ، بميزة الكتابة عن موضوع معترف به كموضوع ملائم للنظم . إذ أن المعتقد بصفة عامة أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير ، أومستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر إلى الحد الذى لايتطلب الاعتراف بالشخصيات ، كشخصيات حية ،مما يتيح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان تساعد الناس على تقبل النظم . وقد تمتعت علاوة على ذلك بميزة أخرى ، إذعرضت مسرحيتى على نوع معين من المشاهدين ، ذلك النوع الجاد الذى يتردد على المهرجانات الدينية والذى يهىء نفسه لضرورة تحمل الشعر كشر لابد منه ، وإن كنت أشك فى أن المشاهدين قدهيأوا أنفسهم بما فيه الكفاية ،لتلقى ما تلقوه فى تلك المناسبة . وعلى كل فقد كانت مسرحيتى مسرحية دينية ،

والجمهور الذى يتردد على مسرحية دينية فى مهرجان دينى يروض نفسه على تحمل الملل حتى يرضى عن نفسه ، ويشعر بأنه قام بما يستحق التقدير . وهكذا كان الطريق ممهدا أمامى فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » .

ولم أكتشف أن مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لم تحل أى مشكلة عامة وأنها تمثل طريقا مسدوداً بالنسبة إلى ، إلا عندما بدأت فى التفكير فى مسرحيتى التالية . فلم تكن مشكلة اللغة التى أثارتها هذه المسرحية مشكلة عامة بل مشكلة خاصة بها بالذات ، ولم اضطر لحسن الحظ إلى استخدام تعبيرات القرن الثانى عشر ، فلم يكن من شأن هذه التعبيرات أن تفهم . وكان على أن أرجع بجمهوري إلى فترة تاريخية معينة ومن ثم لم استطع أن استخدم أسلوبا شبيها بأسلوب الحديث المعاصر كما يحدث فى المسرحيات الفرنسية الحديثة التى تستمد قصصها وشخصياتها من الدراما الاغريقية ، ولم استطع أيضا أن استخدم الألفاظ القديمة التى لم تعد تستخدم ، لأن هذا القدم من شأنه أولا أن يوحى بفترة تاريخية غير تلك التى أريدها ، ولأنى أردت ثانيا أن أوضح للجمهور المغزى المعاصر للموقف التاريخى ، ومن ثم تحتم على أن أجعل الأسلوب محايدا لا يلتزم بالماضى ولا بالحاضر . ولم

أدرك فى هذه المرحلة سوى ضرورة واحدة بالنسبة للنظم ، ضرورة تجنب ترجيع صدى شكسبير . وكنت اعتقد فى ذلك الحين أن فشل شعراء القرن التاسع عشر فى الكتابة للمسرح يرجع إلى قصور فى اللغة الدرامية لا فى التكنيك المسرحى . وأن سبب هذا القصور هو اقتصار هذه اللغة اقتصارا تاما على استخدام الشعر الحر Blank verse الذى فقد نتيجة لاستهلاكه فى الشعر غير الدرامى تلك المرونة التى لا يستطيع الشعر بدونها أن يوحى بوقع الحديث العادى . وكان أن رأى ذلك الوقع الرتيب للشعر الحر عن وقع الحديث اليومى المعاصر نأيا كبير ، ولذلك اتخذت نظم (Evevyman) لى مثلا أحذو حذوه على أمل أن استفيد مما قد يكون فى وقعه من غرابة . وكان مما ساعد على تمييز هذا النظم عن نظم القرن التاسع عشر تجنب الاغراق فى التفصيلات واستخدام تجنيس الأحرف فى بدء الكلمات المتتابعة ، واللجوء إلى القافية ما بين الحين والحين بصورة غير متوقعة .

وقيمة الحوار فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » هى فى رأيى قيمة سلبية ، فهو قد نجح فى تجنب ما ينبغى تجنبه ، ولكنه لم يحقق أى جدة إيجابية . وهو إن كان قد نجح فى حل مشكلة الحديث فقد حلها بالنسبة لهذه المسرحية فحسب ، وحلها حلا مؤقتا ، إذ لم يوجهنى

إلى نوع النظم الذي يمكن استخدامه في نوع آخر من أنواع المسرحيات وتبقت لدى إذن مشكلتان بلا حل ، مشكلة التعبيرات ومشكلة الأوزان الشعرية التي تصلح للاستخدام في أي مسرحية قد ارغب في كتابتها .

وأدركت بعد ذلك تدريجيا الأسباب التي دفعتني إلى الاعتماد على « الكورس » اعتمادا أساسياً في هذه المسرحية . وكان لهذا الاعتماد سببان تبررهما الظروف ، يتمثل أولهما في الحدود الضيقة التي حدت الحدث الرئيسي في المسرحية ، سواء من ناحية الحقائق التاريخية أو من ناحية المادة التي ابتكرتها . فهناك رجل يعود إلى البيت وهو يتوقع أن يقتل ، و يقتل فعلا . وأردت أن أركز على الموت والاستشهاد ، ولم أرم إلى مضاعفة عدد الشخصيات أو إلى التأريخ لسياسة القرن الثاني عشر . وكان من شأن تقديم كورس من النساء المنفعلات اللاتي يعكسن بانفعالهن مغزى الحدث ، أن يساعد مساعدة فعالة . أما السبب الثاني فيرجع إلى أن كتابة نظم « للكورس » أسهل بكثير على الكاتب المبتدىء من كتابة الحوار . وكنت على ثقة من قدرتي على الكتابة « للكورس » وربما استطاعت صيحات النسوة أن تغطي بعض الشيء على الضعف الدرامي . وقد قوى استخدام الكورس من المسرحية ، وغطى على نقط الضعف في التكتيك المسرحي . ومن ثم قررت أن استخدمه

فى مسرحيتى التالية على أن أربطه بالمسرحية بصورة أوثق بحيث يصبح جزءاً لايتجزأ منها .

وأردت أيضا أن اكتشف فى مسرحيتى الثانية امكانية الاستغناء عن النثر استغناء تاما . إذ لم يتأت لى أن أكتب المقطوعتين النثريتين فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » بالنظم ولو فعلت مستخدما نفس أسلوب الحوار المنظوم لتسبب ذلك فى إزعاج الجمهور إذ يدرك استخدام النظم ادراكا شعوريا . ولا يمكن أن يتقبل ، حتى من يتردد على الكنيسة باستمرار ، موعظة بالنظم ، ولا يمكن أن يستجيب لها أحد كموعظة على الإطلاق . أما فى الخطاب الذى يوجهه الفرسان إلى الجمهور فقد تعمدت أن استخدم النثر لإحداث أثر معين فى هذا الجمهور ، هزة توقظه من حالة الرضا عن النفس . فهـؤلاء الفرسان المفروض أن يعيشوا فى القرن الثانى عشر يتحدثون إلى الجمهور الذى يعيش فى القرن العشرين بلغة هذا القرن . وهى خدعة فنية قد تنجح فى مسرحية واحدة ، ولكن لا جدوى من ورائها فى مسرحية أخرى . وربما كنت قد تأثرت فيها على قدر علمى « بسانت جون » (St. Joan) .

ولا أريد أن اترك هنا انطباعا بأنى اريد أن استبعد من الشعر الدرامى هذه الأشياء الثلاثة : الموضوعات التاريخية أو الأسطورية ،

والـكورس ، والشعر الحر التقليدى . ولا أود أن أضع قواعد مؤداها أن الشخصيات الملائمة والمواقف الملائمة هى تلك المستمدة من الحياة المعاصرة ، أو أن أقرر أن المسرحية المنظومة يجب أن تقوم على الحوار فحسب أو أن من الضرورة بمـكان التوصل إلى نظم جديد تماما . وإنما أنا اتتبع طريق الاكتشاف الذى سار فيه كاتب واحد فقط ، هو أنا . وإذا تهيأ للدراما الشعرية أن تعاود احتلال مكانها فلا بد لها وأن تدخل فى منافسة صريحة مع الدراما النثرية . والناس كما قلت مهيئون للاستماع للنظم من بين شفاة الشخصيات التى تلبس ملابس تاريخية ، ولا بد لهم من أن يهيئوا للاستماع له من شفاة ناس يلبسون كما نلبس ويعيشون فى بيوت مثل بيوتنا ، ويستخدمون التليفونات والسيارات وأجهزة الراديو . والجمهور مهيأ لتقبل الشعر من « الـكورس » ، لأن هذا نوع من تلاوة الشعر يزيد من قدر الجمهور التمتع به ، والجمهور أو ذلك النوع منه الذى يتردد على مسرحية منظومة لأنها منظومة ، يتوقع من الشعر أن يجىء فى أوزان فقدت كل شبه بالـكلام العامى ، ومهمتنا هى مهمة إعادة الشعر إلى العالم الذى يعيش فيه جمهور المشاهدين ، والذى يعود اليه بعد أن يترك المسرح ، وليست مهمتنا بمهمة نقل الجمهور إلى عالم خيالى لا يشابه فى شىء عالمه ، ولا إلى عالم غير واقعى يتحمل فيه الإنسان

الشعر على مضض . وما نأمل فى تحقيقه هو أن يستطيع جيل من كتاب المسرح ، متسلحاً بخبرتنا ، أن يجعل المتفرج يتقبل الشعر بحيث يقول لنفسه لحظة يدرك أنه يستمع إلى شعر « أنا بدورى أستطيع أن أتحدث بالشعر » . وإذ ذاك لن ننتقل إلى عالم مصطنع ، بل سيشرق النور على عالمنا الممل الكئيب وتتغير معالم وجهه .

ولذلك صممت على اختيار فكرة مستمدة من الحياة المعاصرة فى روايتى التالية وجاءت مسرحية «اجتماع شمل الأسرة » (The Family Reunion) ثمرة هذا التصميم. وانصرفت أثناء كتابة المسرحية إلى الاهتمام بمشكلة النظم ، كيفية التوصل إلى أوزان تقارب أوزان الحديث المعاصر ، بحيث تأتى المقاطع المشددة فى المكان الطبيعى الذى نضعها فيه عندما ننطق بمثل هذه العبارة فى مثل هذه المناسبة . وما زلت إلى اليوم استخدم ما توصلت إليه إذ ذاك ، سطر يختلف طوله ، ويختلف فيه عدد المقاطع ويحتوى على فاصل واحد ، وثلاث مقاطع مشددة . وقد يأتى الفاصل والمقاطع المشددة فى أمكنة مختلفة حتى تكاد تتوزع فى أى مكان من السطر . وقد تأتى المقاطع المشددة جنبا إلى جنب أو قد تنفصل تماما بعضها عن البعض بمقاطع خفيفة ، ولا قاعدة هناك سوى ضرورة مجىء مقطع مشدد إلى جانب الفاصل من جهة ، ومجىء

مقطعين مشددين من جهة أخرى . ويتضح لى حين أعاود التفكير فى هذه المسرحية أن انصراف اهتمامى إلى النظم قد أنقص من اهتمامى بالعقدة والشخصية . وربما كنت قد خطوت بعض الخطوات تجاه الاستغناء عن « الكورس » ، غير أن الحيلة التى لجأت إليها التمثيل العائلة بأربعة من الشخصيات الصغيرة ، كل بدوره الفردى حينا ، وكجماعة حينا آخر ، تبدو لى حيلة غير مرضية . فمن الصعب على الممثل أن ينتقل هذا الانتقال المباشر من دوره الفردى المميز بماله الشخصية إلى مجرد فرد فى الكورس ولعل هذا الانتقال من الصعوبة بحيث يستحيل تحقيقه . هذا من جهة ومن جهة أخرى بدت لى هذه الحيلة مجرد حيلة لا يمكن تطبيقها ، حتى لو نجحت ، فى غير هذه المسرحية . وقد استخدمت علاوة على ذلك حيلة الغنائى الثنائى فى مقطوعتين ، وجاءت سطور هاتين المقطوعتين سطورا قصيرة لا تحتوى إلا على مقطعين مشددين ، مما كان من شأنه أن يضاعف اختلافها عن بقية الحوار . ويمكن أن نقول إن الشعر فى هاتين المقطوعتين « أعلى من مستوى الشخصية » بحيث يتحتم تقديم المتكلم وهو فى حالة شبيهة بالغيبوبة ليتأتى له أن ينطق به . ومع ذلك فهذا الشعر أيضاً بعيد عن حتمية الحدث بحيث يمكن أن ينطق به أى إنسان ، وهو أشبه ما يكون بمقطع فى أوبرا من

الأوبرات . والمتفرج الذى يتمتع بمثل هذا الشعر يتحمل تعطيل الحدث فى سبيل التمتع بفانتازيا (fantasia) شعرية . والواقع أن صلة هاتين المقطوعتين بالحدث أضعف من صلة « الكورس » بالحدث فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » .

وقد لاحظت أن شكسبير فى مسرحياته الناضجة حين يقدم ما قد يبدو كسطر شاعرى فحسب ، لا يعطل هذا السطر من الحدث أبداً ولا يخرج قط عن الشخصية ، بل إن ما يحدث هو العكس ، يقوى السطر من الحدث ومن الشخصية وكثيراً ما يردد « ماكبث » وهو يتكلم .

فى الغد وفى الغد وفى الغد

وعندما يتكلم عطيل وهو يواجه ليلا ، حماه الغاضب وأصدقاءه ينطق بهذا السطر الجميل .

اغمدوا سيوفكم اللامعة وإلا أصداها الندى .

ولا نشعر قط أن سطوراً جميلة من الشعر طرأت على فكر « شكسبير » وأراد أن يقحمها على النص بطريقة ما ، ولا أنه لجأ إلى الشعر ليملأ فراغاً تخلف عن نضوب إلهامه الدرامى . ورغم أن السطور تثير

دهشتنا فهى تتلاءم مع الشخصية أو بالأحرى تضطرنا إلى تغيير فكرتنا عن الشخصية بحيث تصبح متلائمة معها . والسطور التى ينطق بها ماكبث تكشف عن مدى الانهاك الذى يعانيه رجل ضعيف أجبرته زوجته على تحقيق رغباته غير الملحة ومطامحها ، رجل فقد الدافع على الاستمرار بعد موت هذه الزوجة .

والسطر الذى ينطق به «عطيل» يعبر عن السخرية والعزة والجسارة التى لا حد لها ، وهو يذكرنا تذكرة عابرة بتلك الساعة من الليل التى يقع فيها المشهد . ولا يستطيع غير الشعر أن يصنع هذا . ولكنه شعر درامى ،أى أنه لايعطل الموقف الدرامى بل يعمقه . ولا تقتصر أوجه النقص فى مسرحية « اجتماع شمل العائلة » على هذا الجانب من الشعر الذى يلفت النظر إلى أنه شعر أكثر مما ينبغى له أن يفعل ، والذى لامبرر من الناحية الدرامية لوجوده . فهناك وجهان آخران من أوجه النقص يخيل إلى أنهما أكثرخطورة والوجه الأول هو أن عرض الموقف استوعب من الزمن المحدد للكاتب المسرحي وقتا أطول مما ينبغى ، بحيث لم أترك لنفسى الوقت الكافى لتطوير الحدث ، ولا وفرت لنفسى المادة اللازمة لهذا التطوير . وقد كتبت ما يمكن اعتباره عامة « فصلا أولا» جيدا ،

ولكنه كان « فصلا أولا » طويلا للغاية . وعندما يرتفع الستار للمرة الثانية يتوقع جمهور المشاهدين حدوث شيء ما ، وله كل الحق فى مثل هذا التوقع . ولكنه بدلا من أن يجد ما يتوقع يجد محاولة جديدة لاستكشاف الإطار العام للأحداث أو يجد بالأحرى ما كان ينبغي أن يعطى له فى الفصل الأول ، إذا كان لابد هناك من اعطائه . وتمثل بداية الفصل الثانى فى هذه المسرحية مشكلة من أصعب المشاكل بالنسبة للمخرج والممثلين ، إذ يتشتت اهتمام المتفرجين . وبعد ذلك ، بعد مالا بد وأن يبدو للمتفرج كإعداد لا نهاية له ، تأتى النهاية مبتورة ، وهو رغم كل شيء غير مستعد لها . وكان هذا خطأ أوليا فى البناء .

وكان الفشل فى تكييف القصة الأغريقية مع الموقف المعاصر هو أفدح الأخطاء جميعاً . وكان ينبغى على أن اختار بين أمرين ، إما التمسك تمسكا أوثق بقصة اسكليس (Aeschylus) وإما التصرف فى الأسطورة بمزيد من الحرية . ولعل أوضح دليل على ذلك هو ظهور تلك الشخوص السيئة الطالع « الآلهة المنتقمات » (Furies) ، تلك الشخوص التى ينبغى حذفها فى المستقبل ، على أن يكون مفهوما أنها تظهر لبعض الشخصيات ولا تظهر للجمهور

وقد جربنا كل طريقة ممكنة لتقديمها ، وضعناها على خشبة المسرح ، وبدت أشبه بضيوف غير مرغوب فيهم ضلوا طريقهم إلى حفلة تنكرية . وأخفيناها وراء ستار شفاف ، وبدا المنظر وكأنه منظر مستمد من فيلم من أفلام « والت ديزنى » ، وأظهرناها فى العتمة وبدت أشبة بادغال خارج النافذة ، ورأيت تجارب أخرى ، رأيتها تسير عبر الحديقة ، وتقتحم المسرح كفريق من لاعبى الكرة حين يجرى إلى الملعب ، ولم أرها قط فى وضع واحد ملائم ، ولم تنجح قط فى أن تكون آلهة إغريقية أو أشباحا حديثة . وفى فشل هذه الشخوص دليل على الفشل فى تكييف القديم مع الجديد .

ولعل الدليل القاطع على هذا الفشل هو أننا نخرج من المسرحية موزعى الفكر ، لا نعرف أهى تراجيديا الأم أم خلاص الإبن ، إذ لا يترابط الموقفان معاً . ومما يؤكد لى انعدام هذا الترابط استحواذ الأم الآن على كل مشاعرى ؛ فهى تبدو لى اليوم وكأنها الشخصية الوحيدة الحية المكتملة فى المسرحية ، وذلك إذا ما استثنينا سائق السيارة . أما بطلى فيبدو لى اليوم متحذلقاً إلى حد لا يطاق .

وقد أحرزت الآن بعض التقدم فتعلمت كيف أكتب الفصل الأول . وأحرزت تقدما آخر لا أشك فى إحرازى له ، استطعت

التوصل إلى شكل من أشكال النظم يخدم كل أغراضى دون حاجة إلى اللجوء إلى النثر، نظم يمكننى من الانتقال من الحديث الانفعالى إلى الحوار العادى انتقالا ممهدا غير متقطع. ولابد وأنك فهمت من نقدى لمسرحية اجتماع « شمل العائلة » الأخطاء التى حاولت أن أتحاشاها فى « حفلة الكوكتيل » (Cocktail Party). بدأت باستبعاد « الكورس » والأشباح، واتجهت إلى الأساطير الإغريقية لاختيار فكرتى، ولكنى صممت على أن تكون هذه الفكرة نقطة البدء فحسب، وعلى إخفاء أصولها اخفاء جيد بحيث يتعذر على الناس أن يتعرفوا على هذه الأصول حتى أردهم أنا إليها. وقد نجحت فى ذلك على أقل تقدير، فما من أحد من معارفى (ولا من نقاد الدراما) تعرف على (Alcestis) ليوربيديس (Euripides) كمصدر لقصتى. والواقع أننى اضطررت إلى الدخول فى شرح تفصيلى لأقنع هؤلاء الذين يعرفون عقدة تلك المسرحية معرفة جيدة بأصل مسرحيتى. غير أن هؤلاء الذين أزعجهم السلوك الصاخب لضيفى المجهول، وعاداته التى تبدو غير معقولة، وجدوا بعض العزاء حين لفت نظرهم إلى سلوك هيراكلس (Heracles) فى مسرحية « يوربيديس ».

ومن جهة أخرى فرضت على نفسى قانون التقشف بحيث أتجنب الشعر الذى لا يصمد لاختبار الحتمية الدرامية ، وأحرزت فى ذلك الصدد نجاحاً كبيراً إلى حد قد يفتح باب التساؤل عما إذا كان فى المسرحية « شعر » على الإطلاق . وحاولت أخيراً أن أتذكر أن شيئاً ماينبغى أن يحدث فى المسرحية ما بين الحين والحين ، وأن على أن أبقى جمهور المشاهدين فى حالة توقع دائم لأن يحدث شىء وعند ما يحدث هذا الشىء يأتى مختلفاً بعض الاختلاف عما جعلت الجمهور يتوقع ، ولكنه لا يختلف كل الاختلاف .

ولم أصل بعد إلى نهاية البحث عن اخطائى فى هذه المسرحية، ولكنى أرجو وأتوقع أن أجد مزيدا من الأخطاء التى لم أدركها بعد . وأقول أرجو لأن الرغبة فى كتابة شىء يبرأ من نقائص العمل السابق تشكل دافعاً قوياً ومفيداً للغاية، وذلك بالرغم من أن الإنسان لا يستطيع أن يكرر نفس النجاح ، ومن ثم لابد وأن يجد شيئاً مختلفاً يقوم به ، حتى لو كان هذا الشىء أقل شعبية . وأنا أعرف أن الفصل الأخير من مسرحيتى يكاد يفلت من الإتهام بأنه ليس فصلا أخيرا بل مجرد خاتمة (Epilogue) ، إن كان قد أفلت فعلا من هذا الإتهام وانا مصمم على ان اقوم ، إن استطعت ، بشىء مختلف فى هذه

الصدد . وأنا أومن أن مرحلة جديد قد تتلو المرحلة الطويلة التي ينصرف فيها الشاعر إلى تعليم نفسه الكتابة للمسرح والتي تتطلب منه أن يفرض نظاماً على شعره ، أو أن ينحو منحى التقشف ليطوعه لاحتياجات المسرح ،وأن الشاعر في تلك المرحلة الجديدة يستطيع إذا ما أصبح التكنيك المسرحي جزءاً من طبيعته،أن يسخو في استخدامه «الشعر» وأن يتصرف كما يريد في الحديث العامي الدارج وأنا أبني هذا الاعتقاد على تطور شكسبير وعلى دراسة لغته في مسرحياته الأخيرة .

وقد دفعني إلى تكريس هذا الوقت الطويل لفحص مسرحياتي دافع أفضل في اعتقادي من دافع الأنانية، فلو تهيأت لنا دراما شعرية، لكان من المرجح أن تتهيأ على أيدي شعراء يتعلمون كيف يكتبون للمسرح ، لا على أيدي كتاب مسرح مهرة يتعلمون كيف يكتبون الشعر . والأمل في أن يتعلم بعض الشعراء كتابة مسرحيات ، ومسرحيات جيدة ، قد يكون مجرد أمل ، ولكنه أمل معقول في اعتقادي . ولكن من غير المحتمل على الإطلاق أن يتعلم مؤلف مسرحي ناثر كتابة شعر جيد . ولا يجد الشاعر في ظل الظروف الحالية فرصته الأولى للكتابة للمسرح إلا بعد أن يكون لنفسه شهرة ككاتب لألوان أخرى من النظم ، وسيظل الحال على ذلك حتى يعترف جمهور أوسع بالمسرحية المنظومة كمصدر للتسلية . ومن ثم فقد أردت أن أدون

سجلا للمصاعب التى واجهتها ، وللأخطاء التى وقعت فيها ولأوجه الضعف التى حاولت التغلب عليها .

وسأحاول قبل أن اختم كلامى أن أرسم لك ، ولو فى خطوط عريضة ، المثل الأعلى الذى ينبغى للدراما الشعرية أن تسعى إلى تحقيقه . وهو مثل أعلى لا يمكن التوصل إليه ، ولعل هذا ما يجعله مثيراً للاهتمام ، إذ يوفر دافعاً تجاه مزيد من التجربة والاكتشاف ، دافعاً أبعد من أى هدف نأمل فى بلوغه ومهمة كل فن هى فى أن يعطينا بصيرة بنمط فى الحياة وذلك بإملائه النمط عليها . ويستخدم الرسام عناصر الحياة المرئية ، يختار من بينها ويمزج ويؤكد ، وعالم الأصوات هو عالم الموسيقى . ومجال الدراما النثرية الذى يلائمها تمام الملائمة هو مجال التعبير عما يمكن أن نسميه ، وأن نبوبه من انفعالات ودوافع فى حياتنا الشعورية ، إذا ماوجهت إلى حدث ما . ويخيل إلى أن هناك فوق هذه الانفعالات والدوافع يوجد مجال من مشاعر وجدانية من الرهافة وكأن الإنسان لا يستطيع أن يتتبعه إلا من طرف عينه ، ولا يستطيع أن يمسك به فى دائرة بصره ، مجال من مشاعر لا نستطيع أن ندركها إلا إذا انفصلنا انفصالا جزئياً عن الحدث . وهناك كتاب مسرح عظام مثل « ابسن » و« تشيكوف » استطاعوا أحياناً أن يفعلوا بالنثر ما لم أتصور أن النثر قادر عليه . ولكن الكتابة بالنثر عاقت ، فيما يبدو لى ، قدرتهم على التعبير بالرغم

من النجاح الذى أحرزوه إذ لا يقدر سوى الشعر الدرامى ، والشعر الدرامى فى أقصى لحظات عمقه على التعبير عن هذا المجال الرهيف من الحساسية ، وفى اللحظات التى يتحقق فيها ذلك تتاخم هذه المشاعر الوجدانية التى لا تستطيع سوى الموسيقى التعبير عنها . ونحن لا نستطيع أبدا أن نجارى الموسيقى ، إذ أن معنى الوصول إلى حالة الموسيقى تلاشى الشعر ، وخاصة الشعر الدرامى . ومع ذلك فأمام عينى سراب من الكمال للدراما الشعرية ، بناء من الحدث الإنسانى ومن الألفاظ من شأنه أن يشكل النمطين معا ، النمط الدرامى والنمط الموسيقى . ويخيل إلى أن شكسبير نجح فى تحقيق هذا فى بعض مشاهده على الأقل حتى فى فترة مبكرة ، فهناك مشهد الشرفة فى « روميو وجوليت » ، ويخيل إلى أيضاً أن هذا هو ما كافح من أجل تحقيقه فى مسرحياته الأخيرة . ويبدو لى أن هدف الدراما الشعرية الحق هو التوغل فى هذا الاتجاه ما استطاعت دون أن تفقد الاتصال بالحياة العادية اليومية التى لا بد للدراما وأن ترتبط بها . فالفن يرمى بإملاء نمط معقول على الحياة اليومية ، إلى الخروج برؤية لنمط فى الحياة ، وإلى إيصالنا إلى حالة من الصفاء والسكينة والتصالح ، يتركنا بعدها كما ترك « فيرجيل » (Virgil) « دانتي » لنتقدم تجاه مجالات لا يفيدنا فيها هذا الدليل فى شىء .


مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة


0617355